This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

FA 203.23 (2')
TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

FROM THE BEQUEST OF
CHARLES SUMNER
CLASS OF 1830
Senator from Massachusetts
FOR BOOKS RELATING TO
POLITICS AND FINE ARTS

GESCHICHTE

DER

CHRISTLICHEN KUNST.

VON

FRANZ XAVER KRAUS.

IN ZWEI BÄNDEN.

MIT ZAHLREICHEN ILLUSTRATIONEN.

FREIBURG IM BREISGAU.
HERDER'SCHE VERLAGSHANDLUNG.
1897.
ZWEIGNIEDERLASSUNGEN IN WIEN, STRASSBURG, MÜNCHEN UND ST. LOUIS, Mo.

Meisenbach Riffarth & Co. München

DAS MÜNSTER ZU FREIBURG IM BREISGAU. WESTANSICHT

GESCHICHTE

DER

CHRISTLICHEN KUNST.

VON

FRANZ XAVER KRAUS.

ZWEITER BAND.

DIE KUNST DES MITTELALTERS, DER RENAISSANCE UND DER NEUZEIT.

ERSTE ABTHEILUNG.

MITTELALTER.

MIT TITELBILD IN HELIOGRAVURE UND 306 ABBILDUNGEN IM TEXTE.

FREIBURG IM BREISGAU.
HERDER'SCHE VERLAGSHANDLUNG.
1897.
ZWEIGNIEDERLASSUNGEN IN WIEN, STRASSBURG, MÜNCHEN UND ST. LOUIS, Mo.

FA 203.23

(II,1)

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.

Buchdruckerei der Herder'schen Verlagshandlung in Freiburg.

Inhaltsverzeichniss der ersten Abtheilung des zweiten Bandes.

Elftes Buch.

Die karolingisch-ottonische Kunst. Die sogenannte karolingische Renaissance.

I.

Karl der Grosse. — Seine Stellung zur Kunst. — Die Libri Carolini. — Streit über die Bilder. — Sogenannte karolingische Renaissance . . . . . S. 1

II.

Karls d. Gr. Bauten. — Karolingische Architektur. — Weitere Entwicklung der altchristl. Basilika: Kreuzform. Doppelchöre. Doppeltes Transept. Krypta. — Klosteranlagen S. 5

III.

Metalltechnik. — Steinplastik. — Elfenbeinplastik. — Statuarische Kunst . S. 15

IV.

Monumentale Malerei. — Cyklische Compositionen. — Glasmalerei. — Buchmalerei. — Byzantinische und occidentalische Kunst . . . . . S. 22

Zwölftes Buch.

Die karolingisch-ottonische Kunst (Fortsetzung). Das Zeitalter der Ottonen. Letztes Stadium der retrospectiven Richtung.

I.

Das Saeculum obscurum . . . . . S. 33

II.

Architektur: Stützenwechsel. — Gewölbebau . . . . . S. 35

III.

Deutsche Elfenbeinplastik. — Italienische Elfenbeinsculptur. — Paliotto von Salerno. — Metallplastik. — Emaillirkunst . . . . . S. 37

IV.

Buchmalerei. — Sachsen. — Rheinland. — Oberrhein. — Wandmalereien der Reichenauer Schule: S. Gallen. Petershausen. Reichenau. Burgfelden. — Kunst in Italien. — Elfenbeinsculptur. — Erzguss. — Buchmalerei. — Exultet-Rollen. — Wandmalerei. — Montecassino. — S. Angelo in Formis . . . . . S. 44

V.

Bilderkreis der karolingischen Malerei . . . . . S. 68

VI.

Die karolingische Bilderbibel . . . . . S. 71

Dreizehntes Buch.

Einfluss der byzantinischen Kunst auf das Abendland. Die byzantinische Frage.

I.

Die byzantinische Frage. — Schnaase. — Springer. — Strzygowski. — Kraus. — Verhältniss der griechischen Litteratur und Cultur zum Abendland. — Einwanderung byzan-

tinischer Künstler. — Einführung byzantinischer Kunstwerke. — Kriterien für byzantinischen Ursprung von Kunstwerken . . . . . S. 77

II.

Der Byzantinismus in Italien. — Mosaikmalerei. — Mosaiken in Sicilien; — Torcello; — in S. Marco in Venedig. — Byzantinische Einflüsse in der Baukunst. — S. Marco in Venedig . . . . . S. 87

III.

Vasari über den Byzantinismus des 13. Jahrhunderts . . . . . S. 95

Vierzehntes Buch.

Die nationalen Baustile des Nordens. Romanische Architektur.

I.

Aufschwung der Bauthätigkeit nach dem Jahre 1000. — Charakter der romanischen Kunst. — Geschichtliche Entwicklung des romanischen Stils. — Gewölbebau. — Details des Gewölbebaues. — Träger der künstlerischen Bewegung. — Angebliche Fortdauer römischer Zünfte im Mittelalter. — Priorität des lombardischen Stils. — Antheil der Mönchsorden S. 98

II.

System der romanischen Architektur. — Aussenbau. — Doppelchöre. — Krypten. — Mauerwerk — Einzelglieder . . . . . S. 109

III.

Baumaterial. — Lettner. — Annexbauten. — Klosteranlagen — der Cluniacenser; — Benedictiner; — Karthäuser; — Cistercienser; — Praemonstratenser; — Deutschherren; — Templer. — Synagogen. — Befestigte Kirchen und Kirchhöfe . . . . . S. 118

IV.

Statistik der romanischen Baudenkmäler. — Deutschland: — Rhein-, Maas-, Moselgebiet. — Bodensee und Oberrhein. — Elsass. — Schwaben. — Bayern. — Oesterreich. — Franken. — Hessen. — Westfalen. — Sachsen und Thüringen. — Norddeutsche Tiefebene. — Centralbauten. — Die Baudenkmäler in England. — Frankreich. — Spanien. — Italien . S. 126

Fünfzehntes Buch.

Die nationalen Baustile des Nordens (Fortsetzung). Gothische Architektur.

I.

Gothik. — Bezeichnung. — Ursprung. — Keine specifisch französische Kunst. — Charakter der Gothik . . . . . S. 148

II.

Die Träger der künstlerischen Bewegung. — Die höfische Gesellschaft. — Das Bürgerthum. — Mönchsorden. — Bauthätigkeit des Laienstandes. — Bauhütten. — Steinmetzzeichen. — Baubetrieb. — Beschaffung der Geldmittel. — Kunstbücher. — Zeichensprache. — Triangulatur und Quadratur. — Goldener Schnitt . . . . . S. 162

III.

Geschichtliche Entwicklung der Gothik. — Frühgothik. — Ausgebildeter gothischer Stil. — Späthgothik . . . . . S. 174

IV.

Verbreitung des gothischen Stils. — Frankreich. — Schweiz. — Belgien. — Holland. — England. — Skandinavien. — Deutschland: — Rheinland. Lothringen. — Elsass. — Nordschweiz. — Baden. — Schwaben und Bayern. — Oesterreich. — Hessen und Franken. — Thüringen und Sachsen. — Norddeutschland. — Italien. — Spanien und Portugal S. 180

Sechzehntes Buch.

Die Sculptur im Zeitalter der nationalen Stile des Nordens (11.–15. Jahrhundert).

I.

Einleitung. — Sculptur vom 11.–13. Jahrhundert. — Deutschland: — Erzguss. — Holzsculptur. — Steinsculptur. — — Frankreich. — Untersuchungen Vöge's; — Schnaase's; — Gonse's; — Viollet-le-Duc's. — — Niederlande. — Spanien. — England . . S. 210

II.

Die Sculptur vom 13.—15. Jahrhundert. — Deutschland: — Sächsische Schule. — Freiberg. — Strassburg. — Altarwerke. — Niederrhein und Westfalen. — Spätgothische Steinsculptur. — Erzguss . . . . . S. 220

III.

Romanische Sculptur in Italien . . . . . S. 231

Siebzehntes Buch.

Die Malerei im Zeitalter der nationalen Stile (11.—15. Jahrhundert).

I.

Miniaturmalerei der romanischen Periode. — Receptbücher. — Frankreich. — Deutschland. — Hortus deliciarum. — — Buchmalerei in der gothischen Periode. — Frankreich. — Deutschland. — Manesse'sche Liedersammlung. — Böhmen . . . . . S. 235

II.

Wandmalerei der romanischen und gothischen Periode . . . . . S. 242

III.

Mosaikmaleri im 12. und 13. Jahrhundert . . . . . S. 246

IV.

Tafelmalerei. — Prager Schule des 14. Jahrhunderts. — Altkölnische Schule S. 249

V.

Glasmalerei . . . . . S. 252

Achtzehntes Buch.

Technische und Kleinkünste vom 11.—15. Jahrhundert.

I.

Romanische Periode. — Goldschmiedekunst. — Email. — Holzsculptur. — Weberei. — Stickerei . . . . . S. 257

II.

Gothische Zeit. — Textile Kunst. — Neue Bedingungen des Kunsthandwerks. — Metalltechnik. — Eisengothik. — Holzarbeiten. — Ledertechnik . . . . . S. 260

Neunzehntes Buch.

Die Ikonographie und Symbolik der mittelalterlichen Kunst.

I.

Anfänge des ikonographischen Studiums. — Franzosen. — Engländer. — Deutsche S. 263

II.

Die Quellen der mittelalterlichen Ikonographie und ihre Einwirkung auf die bildende Kunst. — 1. Die Heilige Schrift. — Typologische Auffassung. — Marianische Typologie. — Allegorische Behandlung. — Historische Darstellungen aus der Heiligen Schrift. — Bildercyklen: Glasgemälde in Walburg; — in Strassburg. — Armenbibel. — ‚Speculum humanae salvationis'. — ‚Concordantia caritatis.' — Bilderbibeln. — Der Lebensbaum. — Stammbaum Christi. — — Einzeldarstellungen: Biblische Personen. — Christusbilder. — Madonnenbilder. — Marianische Geheimnisse. — Leben Jesu. — Wunder. — Passion. — Stationen. — Kreuzigung. — Entwicklung der Crucifixbilder. — Details der Kreuzigungsbilder. — Vesperbilder. — Auferstehung und Himmelfahrt. — Herabkunft des Heiligen Geistes. — Verwendung der Apokryphen . . . . . S. 267

III.

2. Die Liturgie principale Quelle der mittelalterlichen Kunstvorstellungen. — Die Liturgiker. — Umwälzung auf dem Gebiet der Symbolik und Allegorie seit dem 12. Jahrhundert. — Ausschmückung des Gotteshauses. — Ikonographische Behandlung des Kirchen-

gebäudes. — Die Kirche als Abbildung des Leibes Christi. — Weltgerichtsbilder. — Weitere Einwirkung der Liturgie. — Missalien bezw. Sacramentarien. — — 3. Credo und Katechismus. — Symbolum. — Sieben Gaben des Heiligen Geistes. — Acht Seligkeiten. — Die Tugenden und Laster. — Die sieben Sacramente. — Die Werke der Barmherzigkeit. — — 4. Einfluss der Antike. — Einführung der griechisch-römischen Geschichte und Sage in die christliche Kunst. — Die Philosophen des Alterthums. — Die Sibyllen. — — 5. Die Thierwelt. — Der Physiologus. — Aesopische Fabeln. — — 6. Pflanzenwelt. — Curiosa. — — 7. Reste germanischer bezw. skandinavischer Mythologie. — Thierepos. — — 8. Volksgeschichte; romantische Stoffe. — — 9. Volksvorstellungen über Zeit und Leben. — Thierkreis. — Sternbilder. — Monatsbilder. — Kalenderillustration. — Holzkalender. — Uhren. — Leben des Menschen. — Glücksrad. — Spiele. — Geistliches Schauspiel. — — 10. Verhältniss von Poesie und Kunst. — Sagen aus Kunstwerken entstanden. — — 11. Heiligenlegenden. — Entwicklung des Madonnenideals. — Scenen aus dem Leben der heiligen Jungfrau. — Heiligenbilder. — — 12. Visionen. — — 13. Predigt. — Hymnen. — — 14. Patristische und allgemeine kirchliche Litteratur. — — 15. Poetische Litteratur S. 360

IV.

Mittel der Darstellung. — Ikonographische Sprache. — Wandel der Typen. — Symbolik und Allegorik des Mittelalters. — Zahlensymbolik. — Farbensymbolik. — Attribute. — Personification. — Todtentänze. — Das Porträt. — Carricaturen . . . . : S. 441

V.

Verhältniss von Kirche und Volk zur Ikonographie. — Kirchenpolitische Anspielungen. — Volksthümlichkeit der mittelalterlichen Kunst . . . . . S. 454

Zwanzigstes Buch.

Innenausstattung der Kirche. Kirchliches Geräth und liturgische Kleidung.

I.

Schmuck der Kirche. — Altar. — Ciborien. — Tragaltäre. — Credenztisch. — Piscina. — Eucharistische Taube. — Sacramentshaus . . . . . S. 458

II.

Heilige Gefässe. — Kelch. — Patene. — Ciborien. — Monstranzen. — Messkännchen. — Hydriae. — Saugröhrchen. — Löffel. — Giessgefässe. — Schellen. — Weihrauchgefässe. — Oelgefässe. — Weihwassergefässe. — Reliquienkästchen und Reliquientafeln . S. 468

III.

Ambonen. — Lettner. — Kanzel. — Aussenkanzeln. — Pulte. — Chorgestühle. — Bischofsstühle. — Beichtstühle. — Taufsteine. — Orgeln. — Musikinstrumente. — Glocken S. 478

IV.

Liturgische Gewandung. — Casel. — Pluviale. — Manipel. — Pannisellus. — Dominicale. — Amictus. — Superhumerale. — Dalmatica. — Rationale. — Pallium. — Mitra. — Tiara. — Krummstab. — Hand- und Fussbekleidung. — Kämme. — Brustkreuz. — Ring. — Flabellum. — Verschiedene liturgische Ausstattungsgegenstände. — Heilige Gräber. — Brunnen. — Uhren . . . . . S. 490

V.

Grab und Kirchhof. — Begräbniss innerhalb der Kirche. — Art der Grabmonumente. — Kirchhof. — Künstlerische Ausstattung des Kirchhofs . . . . . S. 507

Verzeichniss der Illustrationen der ersten Abtheilung des zweiten Bandes.

(Die eingeschalteten Bilder sind durch stärkere Druckschrift hervorgehoben.)

Titelbild: **Das Münster zu Freiburg im Breisgau, vom Thurm der S. Martinskirche gesehen.** Heliogravure. (Zu S. 199.)

Figur	Seite
1. Grundriss des Münsters zu Aachen	6
2. Durchschnitt des Münsters zu Aachen nach der ursprünglichen Gestaltung	6
3. Der Westchor des Münsters zu Essen	7
4. Vorhalle der Abtei Lorsch	10
5. Athoskloster Rossikon	11
6. Grundriss des Klosters S. Gallen	13
7. Elfenbeinplatte vom Sacramentar des Drogo. I.	16
8. Elfenbeinplatte vom Sacramentar des Drogo. II.	17
9. Diptychon mit liturgischen Darstellungen	18
10. Tutilo-Tafel in S. Gallen. I.	19
11. Tutilo-Tafel in S. Gallen. II. (Mittelstück)	21
12. Eusebianische Kanontafel aus dem Egmonder Evangeliar	25
13. Fall der Stammeltern. Aus der Bibel des Grafen Vivian	27
14. Kanonanfang aus Codex F11 der Kapitelsbibliothek S. Peter in Rom	31
15. Bogenstellung zu Ilsenburg	37
16. Kamm des hl. Heribert in Köln	37
17. Grosses Kuppelreliquiar im Welfenschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg	39
18. Der Paliotto im Domschatz zu Salerno. I.	40
19. Der Paliotto im Domschatz zu Salerno. II.	41
20. Details aus dem Paliotto zu Salerno	42
21. Kapsel für den Petrusstab in Limburg	43
22. Heilung des Taubstummen. Aus dem Codex aureus des Escorial	45
23. Das Gleichniss von den Arbeitern im Weinberg. Aus der Echternacher Handschrift in Gotha	46
24. Der Sturm auf dem Meere. Aus der Aachener Handschrift des Kaisers Otto	47
25. Miniatur aus dem Evangeliarium von Niedermünster in Regensburg, jetzt in München. Dedication des Buches durch die Aebtissin Uota	50
26. Heilung des Gichtbrüchigen. Aus dem Trierer Codex Egberti	51
27. Kreuzigung. Aus dem Trierer Codex Egberti	53
28—35. **Wandgemälde in der S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau**	55
36. Jüngstes Gericht in Burgfelden (Mittelbild)	57
37. Die Kirche. Von der Exultet-Rolle der Biblioteca Barberiniana	59
38. Die Messe des hl. Clemens. Fresco in S. Clemente zu Rom	61
39. Der Herr mit Cyrillus und Methodius. Fresco in S. Clemente zu Rom	63
40. **Scenen aus dem Neuen Testament. Wandgemälde in S. Angelo in Formis**	65
41. Lebensbrunnen im Soissons-Evangeliar	70
42. Mosaik im Dom zu Cefalù	89
43. Mosaiken im Dom zu Monreale	91
44. Das jüngste Gericht. Mosaik im Dom zu Torcello	93
45. Grundriss von S. Marco zu Venedig	94
46. S. Marco zu Venedig	94
47. Tonnengewölbe	103
48. Gratgewölbe	103
49. Kuppel	103
50. Kreuzgewölbeschalung	105
51. Romanisches Gewölbesystem	105
52. Romanische Ornamente	112
53—58. Romanische Säulenbasen und Säulengrundrisse	113
59—65. Romanische Säulencapitelle	114
66. Figurencapitell aus Monreale	115
67—68. Pfeilercapitelle	116
69—70. Romanische Fenster	116
71. Gliederung von der Goldenen Pforte zu Freiberg	117
72. Holzkirche zu Borgund	119
73. Lettner aus Maulbronn	120
74. Grundriss des Klosters Maulbronn	124
75. Grundriss der Kirche und des befestigten Friedhofs in Hartmannsweiler	125
76. Kathedrale von S. Albans	127
77. Grundriss des Domes und der Liebfrauenkirche zu Trier sowie des Domkreuzganges	128
78. Der Dom zu Mainz	129
79. Der Dom zu Limburg	131
80. Der Dom zu Bamberg	133
81. Romanische Arcade in Paulinzelle	135
82. Hauptgesims der Apsis von Dobrilugk	136
83. Säule mit Trapezcapitell aus Jerichow	136
84. Englische Bauformen	137
85. Chor von Notre Dame du Port zu Clermont-Ferrand	139
86. System von S. Ambrogio zu Mailand	141
87. Der Dom zu Pisa	143
88. Querschnitt von S. Miniato bei Florenz	144
89. Vom Dom zu Monreale (Choransicht)	146
90. Kirche S. Philibert zu Tournus	154
91. Palais von Tag-Kîvan	155
92. Grundriss der Kirche S. Francesco in Cremona	166
93. Grundriss der Kirche S. Francesco zu Pistoia	166
94. Grundriss der Kirche S. Domenico in Siena	166
95. Formen des Spitzbogens	174
96. Gothisches Gewölbesystem	175
97. Durchschnitt eines gothischen Domes	175
98. Strebewerk	175
99. Gewölbeprofil	175
100. Krabben	175

Figur		Seite
101.	Schlussstein	175
102.	Kreuzblume	175
103.	Knospencapitell	176
104.	Kelchcapitell mit Weinrebenlaub	176
105.	Eichenlaubcapitell	176
106.	Einfach gegliedertes Fenster	176
107.	Reich gegliedertes Fenster mit Wimperg	176
108.	Gothisches Blattornament	177
109.	Gothisches Rankenornament	177
110.	Kreuzförmiges Vierpassmasswerk	178
111.	Rundbogiges Vierpassmasswerk	178
112.	Spitzbogiges Vierpassmasswerk	178
113.	Dreipass	178
114.	Vierpass	178
115.	Pfostenmasswerk	178
116.	Spätgothisches Fischblasenmasswerk	178
117.	Gothisches Dachgesims	178
118.	Gothisches Fenstergesims	178
119.	Gesims und Ballustrade	178
120.	Rundfenster	179
121.	Sterngewölbe	179
122.	Eselsrücken	180
123.	Tudorbogen	180
124.	Inneres der Abteikirche von S. Denis	181
125.	Notre Dame in Paris	182
126.	**Kathedrale von Reims**	182
127.	Grundriss der Kathedrale von Amiens	183
128.	Lettner von S. Madeleine zu Troyes	184
129.	Grundriss der Kathedrale zu Antwerpen	185
130.	Kathedrale zu Antwerpen	186
131.	Haus des Jacques Coeur in Bourges	187
132.	Fenster aus der Kapelle von King's College in Cambridge	188
133.	Grundriss der Kathedrale von Canterbury	189
134.	Holzdecke von S. Stephan zu Norwich	190
135.	Kapelle Heinrichs VII in Westminster	191
136.	Liebfrauenkirche in Trier	192
137.	Grundriss des Kölner Domes	193
138.	Der Dom zu Köln	195
139.	Grundriss des Strassburger Münsters	197
140.	Das Münster zu Strassburg	198
141.	**Grundriss des Münsters zu Freiburg i. B.**	199
142.	Das Münster zu Freiburg i. B.	200
143.	Das Münster zu Ulm	201
144.	Der Stephansdom zu Wien	203
145.	Längsschnitt des Domes zu Florenz	204
146.	Der Dom zu Siena	205
147.	Die Certosa zu Pavia mit dem kleinen Kreuzgang	206
148.	**Der Dom zu Mailand**	207
149.	Die Kathedrale zu Burgos	208
150.	Die Klosterkirche in Batalha	209
151.	Goldene Altartafel des Münsters zu Basel	211
152.	Die Bernward-Säule in Hildesheim	212
153.	**Broncethüre des Domes zu Hildesheim**	212
154.	Die Erzthüren des Domes zu Augsburg	213
155.	Kreuzabnahme. Sogen. Externstein	214
156.	**Korssunsche Thüren zu Nowgorod**	214
157.	Taufbecken von S. Barthélemy zu Lüttich	215
158.	Tympanon von S. Trophime zu Arles	216
159.	Mariae Verkündigung. Sculpturen an der Kathedrale zu Amiens	217
160.	S. Maria Magdalena. Sculptur am Dom zu Bamberg	220
161.	Kopf der Eva. Sculptur am Dom zu Bamberg	221
162.	Der Hochaltar von Wechselburg	222
163.	Die Kirche. Sculpturen am Südportal	223
164.	Die Synagoge. des Strassburger Münsters	223
165.	Der Tod Mariae. Vom Südportal des Strassburger Münsters	224
166.	Michael Pacher, Altar in S. Wolfgang	226
167.	Veit Stoss, Der Englische Gruss. Holzsculptur aus der S. Lorenzkirche zu Nürnberg	227
168.	Peter Vischer, Sebaldusgrab in Nürnberg	229
169.	Jonas. Vom Ambo zu Alatri	231
170.	Candelaber in der Kathedrale zu Capua	232
171.	Candelaber aus S. Paolo fuori le mura	232
172.	Säule in der Kathedrale zu Gaeta	232
173.	Detail des Candelabers aus S. Paolo fuori le mura	233
174.	Detail der Säule in der Kathedrale zu Gaeta	233
175.	Christuskopf. Im Besitze des Verfassers	234
176.	Das Abendmahl. Aus dem Wischehrader Evangelistarium	236
177.	Kreuzigung. Aus dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg	237
178.	Die Kirche. Aus dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg	239
179.	„König Wenzel von Behem." Aus der Manesse'schen Liederhandschrift	241
180.	Deckenmalerei in der Unterkirche von Schwarzrheindorf	242
181.	Wandmalerei aus Brauweiler	243
182.	Deckenmalerei in der S. Michaelskirche zu Hildesheim	244
183.	Wandmalerei aus S. Jean in Poitiers	245
184.	Mosaik in der Apsis von S. Clemente zu Rom	247
185.	Mosaik in S. Maria Maggiore in Rom	248
186.	Antependium aus der Wiesenkirche zu Soest	250
187.	Verkündigung vom Clarenaltar im Kölner Dom	251
188.	König David. Glasgemälde im Dom zu Augsburg	254
189.	Glasfenster aus dem Strassburger Münster	255
190.	Vom Teppich zu Bayeux	259
191.	**Die Kreuzigung Christi.** Aus der Biblia pauperum in der Gymnasiums-Bibliothek zu Constanz	275
192.	**Der Lebensbaum.** Miniatur aus einer Darmstädter Handschrift	279
193.	Veronika-Bild. In der Sacristei der Peterskirche	282
194.	Veronika-Bild. In der Kirche S. Silvestro in Capite zu Rom	282
195.	Albrecht Dürer, Veronika-Bild. Kupferstich	283
196.	Mariae Verkündigung. Von der Broncethüre des Domes zu Hildesheim	284
197.	Fra Angelico, Mariae Verkündigung. S. Marco, Florenz	285
198.	Visitatio am Portal zu Moissac	286
199.	Ghirlandajo, Mariae Heimsuchung. Louvre in Paris	287
200.	Fra Angelico, Darstellung Jesu im Tempel. S. Marco, Florenz	288
201.	Fra Angelico, Die Anbetung der Weisen. S. Marco, Florenz	290
202.	Taufbecken im Dom zu Hildesheim	293
203.	Fra Angelico, Taufe Christi. S. Marco in Florenz	295
204.	Abendmahl. Aus einer Münchener Handschrift des 9. 10. Jahrhunderts	298
205.	Fra Angelico, Abendmahl. S. Marco in Florenz	299
206.	Das Abendmahl. Basrelief in der Kirche S. Jean zu Troyes	300

Figur	Seite
207. Das Abendmahl. Sculptur von Salcillo. In der Jesuskirche zu Murcia	301
208. Christus vor Pilatus. Von der Broncethüre des Domes zu Hildesheim	303
209. Messe des hl. Gregor. Holzschnitt von ca. 1460	304
210. Messe des hl. Gregor. Altarschrank in der Marienkirche zu Lübeck	305
211. Albrecht Dürer, Misericordienbild	307
212. Adam Krafft, Kreuzwegstation. Auf dem Wege zum Johannisfriedhof in Nürnberg	308
213—218. Adam Krafft, Kreuzwegstationen. Auf dem Wege z. Johannisfriedhof in Nürnberg	308
219. Steinkanzel im Münster zu Villingen	309
220. Diptychon von Rambona	312
221. Das Velletrikreuz (Vorderseite)	313
222. Das Velletrikreuz (Rückseite)	313
223. Gertrudenkreuz (Rückseite)	314
224. Zweites Gertrudenkreuz (Rückseite)	315
225. Crucifixus des Anastasius Sinaita	316
226. Vaticanisches Reliquienkreuz (Vorderseite)	317
227. Vaticanisches Reliquienkreuz (Rückseite)	317
228. Aus dem Evangeliarium der Uota	321
229. Tragkreuz aus dem 9. Jahrhundert	322
230. Welfenkreuz (Vorderseite)	323
231. Anhängekreuz	325
232. Kreuzigung Christi. Am Altarschrank in der Marienkirche zu Lübeck	327
233. Holzcrucifix von J. Alcoverro	331
234. Kreuzigung aus Gigors	332
235. Crucifixus aus S. Giovanni in Florenz	335
236. Broncekreuz aus Aleppo	335
237. Elfenbeindeckel des Bamberger Evangeliarium. In der Hof- und Staatsbibliothek in München	342
238. Elfenbein aus Tongern	343
239. Giotto, Beweinung Christi. S. Maria dell'Arena in Padua	346
240. Pietà. Angeblich von Michelangelo. Im Albergo dei Poveri zu Genua	347
241. Pietà von Hernandez. Holzsculptur im Museum von Valladolid	348
242. Christus im Limbus. Fresco in S. Maria Novella zu Florenz	351
243. Schongauer, Auferstehung. Stich	352
244. Giotto, Noli me tangere. In S. Maria dell'Arena in Padua	353
245. Oelfläschchen aus Monza	355
246. Herabkunft des Heiligen Geistes. (Griechisches Gemälde.)	357
247. Stuttgarter Elfenbein	376
248. Das jüngste Gericht. Tympanon in Moissac	377
249. Das jüngste Gericht. Wandgemälde in der S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau	378
250. Das jüngste Gericht. Wandgemälde in S. Angelo in Formis	379
251. Das jüngste Gericht. Sculptur am Portal der Kathedrale Notre Dame zu Paris	381
252. Das jüngste Gericht. Tympanon in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg	382
253. Das jüngste Gericht. Fresco in Pisa	383
254. Matteo Civitale, Der Glaube. Im Museo Nazionale zu Florenz	391
255. Oeffentliche Beichte. Aus dem Göttinger Sacramentar	393
256. Die letzte Oelung. Aus dem Göttinger Sacramentar	395
257. Die Beichte. Fresco der Incoronata zu Neapel	397
258. Das erste Gebot Gottes. Aus dem Heidelberger Codex Nr. 438	399
259. Das dritte Gebot Gottes. Aus dem Heidelberger Codex Nr. 438	399
260. Der Alexanderzug. Sculptur im Münster zu Freiburg	402
261. Giebelfeld am Südportal des Baptisteriums zu Parma	409
262. Der Fuchs predigend. Paris. Heures Nr. 921	412
263. Der Fuchs predigend. Paris. Heures Nr. 1393	412
264. Mosaik-Fussboden im Dom zu Aosta	414
265. Der Monat Januar. Aus dem vatican. Codex Reg. Nr. 1263	415
266. Die Monate Januar, Februar und März. Aus einem Holzkalender vom Jahre 1526—1544 in der Sammlung Figdor in Wien	417
267. Fra Angelico, Krönung Mariae. Accademia zu Florenz	430
268. Mantelschaft Mariae	431
269. Kümmerniss (Wilgefortis)	435
270. Schachspiel des Todes. Nach einem Kupferstich aus dem Ende des 15. Jahrh.	449
271. Aus dem Basler Todtentanz. Ehem. in der Dominicanerkirche, jetzt im kunsthistor. Museum in Basel	450
272. Holbein d. J., Aus dem Todtentanz	451
273. Hochaltar in S. Francesco zu Bologna	461
274. Tragaltar in Melk	462
275. Vom Tragaltar in Melk	463
276. Ciboriumsaltar im Dom zu Traù	464
277. Brunnen der Kirche von Moret	465
278. Suspension der eucharist. Taube	467
279. Goth. Sacramentshäuschen in Drosendorf	468
280. Goth. Kelch im Franciscanerkloster zu Ofen	469
281. Bernwards-Patene im Welfenschatz	471
282. Monstranz (Cylinderform)	472
283. Messkännchen aus Krystall. Im Schatz von S. Marco in Venedig	473
284. Kelchröhren aus Göttweih, Wilten und der Sammlung Basilewski	474
285. Giessgefäss in Form eines Greifen. Im k. k. Münz- und Antiken-Cabinett zu Wien	474
286. Weihrauchfass im Dom zu Trier	475
287. Weihkessel der Kirche von Villeneuve-le-Roi	476
288. Gothisches Reliquiarium von S. Germain-des-Prés	477
289. Kanzel zu Groppoli	479
290. Alter Chor von Notre Dame zu Paris	481
291. Adlerpult im Münster zu Aachen	482
292. Chorgestühl von Ratzeburg	483
293. Bischofsstuhl in S. Severin zu Bordeaux	485
294. Taufstein in S. Ulrich in Baden. I.	488
295. Taufstein in S. Ulrich in Baden. II.	489
296. Bischof	491
297. Casula des hl. Thomas Becket	492
298. Von der Stola des hl. Cuthbert (905—931), in sein Grab gelegt. 10. Jahrh.	494
299. Pallien	498
300. Stab des hl. Heribert in Deutz	501
301. Bischofsstab im Dom zu Trier	502
302. Heiliges Grab im Münster zu Constanz	504
303. Brunnen im Freiburger Münster	505
304. Uhr im Münster zu Strassburg	506
305. Grabmal des Cardinals von Portugal in S. Miniato bei Florenz	510
306. Todtenleuchte in Murau (Steiermark)	511

Elftes Buch.

Die karolingisch-ottonische Kunst. Die sogenannte karolingische Renaissance.

I.

KEINE Persönlichkeit des Mittelalters hat in der Erinnerung der Völker tiefere Wurzeln geschlagen als diejenige Karls des Grossen. Bei den Slawen ward sein Name die Bezeichnung für den König schlechthin. Er hat zuerst alle deutschen Stämme zu einem Staatswesen verbunden, die Verschmelzung der nord- und süddeutschen Stämme durchgesetzt, das Kaiserthum erneuert und Italien erworben. Sein Name steht an der Spitze unserer deutschen Litteratur, ihm schrieb das Mittelalter die Verlegung der Studien von Rom nach Paris zu; jedenfalls bedeutete derselbe die Wiederherstellung der litterarischen Bildung für Frankreich und Deutschland. Es wäre seltsam gewesen, wenn die Regierung des grossen Kaisers nicht auch für die bildende Kunst fruchtbringend und epochemachend gewesen wäre. Karl d. Gr.

Dass sich Karl d. Gr. der Kunst gegenüber ablehnend verhalten habe, ist zwar nirgends behauptet worden. Wol aber ist die Ansicht vertreten worden, dass Karl die Bilderproduction, soweit seine persönliche Initiative in Frage kommt, in enge Grenzen eingedämmt habe, und dass die religiöse Bildnerei sich eigentlich erst unter seinem Sohne Ludwig dem Frommen ungehindert entwickeln konnte[1].

Für diese Auffassung glaubte man sich vor allem auf die sogen. Karolinischen Bücher berufen zu können. Die Libri Carolini.

Das unter Kaiser Constantinus Kopronymus 754 nach Constantinopel berufene Concil hatte die Principien des Ikonoklasmus besiegelt. Aber nach des Kopronymus Tode ward die bilderfreundliche Irene, seine Gemahlin, Reichsverweserin für ihren Sohn Constantinus IV, und sie war es, welche jetzt durch das zweite (siebente allgemeine) Concil von Nicaea 787 die Beschlüsse von 754 aufheben und die Bilderverehrung wieder herstellen liess. Es wurde hier erklärt, dass, ‚wie die Figur des Kreuzes, so auch heilige Bilder — mögen sie von Farbe oder aus Stein oder sonst einer Materie sein — auf Gefässen, an Kleidern, auf Wänden, auf Tafeln, in Häusern und auf Wegen, angebracht werden sollen, nämlich die Bilder Jesu Christi, unserer unbefleckten Frau,

[1] So Janitschek in dem ‚Strassb. Festgruss' an Anton Springer. Berl. und Stuttg. 1885. Sep.-Abdr. S. 20. In seiner Gesch. der deutschen Malerei (Berl. 1890, S. 15 f.) hat Janitschek seinen Standpunkt gemildert. Gegen seine Auffassung erhoben sich dann Jul. v. Schlosser Beiträge z. Kunstgesch. aus d. Schriftquellen d. frühen Mittelalters (Wiener Sitzungsber., phil.-hist. Cl. CXXIII, [Wien 1891] S. 19). Vgl. auch Leitschuh Der Bilderkreis der karolingischen Malerei (Bamberg 1889) S. 9; ders. Geschichte der karolingisch. Malerei, ihr Bilderkreis und ihre Quellen (Berl. 1894), besonders S. 1 ff.

der Engel und aller Heiligen. Je öfter man sie in Abbildungen anschaue, desto mehr werde der Beschauer zur Erinnerung an die Urbilder und zu deren Nachahmung angeregt, auch dazu, diesen seinen Gruss und seine Verehrung zu erweisen (*ἀσπασμὸν καὶ τιμητικὴν προσκύνησιν*), nicht die eigentliche Anbetung (*τὴν ἀληθινὴν λατρείαν*), welche bloss der Gottheit zuzuwenden ist.' Im Frankenlande hatte man schon vor 787, auf der Synode zu Gentilly 767, in Sachen des Bilderstreits verhandelt, die Gesandten Constantins abgewiesen und dem Papst genehme Erklärungen abgegeben. Hadrian I nahm jetzt die Beschlüsse von Nicaea an und übersandte sie in einer allerdings sehr verunglückten Uebersetzung an Karl. Der König fand an diesen Decreten manches auszusetzen und liess (durch Alcuin?) seine Bedenken und Einwendungen in einer Schrift zusammenstellen (den berühmten Libri Carolini), welche man identisch mit der von Hincmar erwähnten Streitschrift hält. Unter dem Titel ‚Libri de impio imaginum cultu' sind sie in einer Handschrift des Vaticans erhalten, aus welcher im 15. Jahrhundert Steuchus einige Stellen veröffentlichte. Das ganze Werk gab zuerst der französische, später zum Calvinismus übergetretene Bischof Du Tillet (Tilius) 1549 heraus[1].

Wir geben den Inhalt dieser Karolinischen Bücher genauer wieder, weil die meisten kunstgeschichtlichen Werke ihn entstellt oder missverstanden reproduciren. Zunächst muss bemerkt werden, dass dem Verfasser dieser Libri Carolini ganz entging, dass die Väter zu Nicaea allerdings einen principiellen Unterschied zwischen der Anbetung, die nur Gott gebührt *(cultus latriae)*, und der auch Geschöpfen und Bildern zu erweisenden Verehrung (*προσκύνησις*) statuirt hatten; er war zu diesem Uebersehen dadurch veranlasst, dass der Uebersetzer der Acten für beide Arten des Cultus ohne Unterscheidung den Ausdruck *adoratio* verwendet hatte. Die Libri Carolini lehren also: 1. Die beiden orientalischen Synoden, die ikonoklastische von 754 und die ikonolatrische von 787 (Nicaea), sind beide *infames* und *ineptissimae,* und überschreiten beide die Schranken der Wahrheit; gegen die eine ist festzuhalten, dass die Bilder keine Idole, gegen die andere, dass sie nicht zu adoriren sind. 2. Adoration und Cultus gebühren nur Gott, nur er ist *adorandus* und *colendus,* nicht aber die Creatur. 3. Die Heiligen sind nur *venerandi,* und es ist ihnen nur die *opportuna veneratio* zu erweisen. 4. Doch kommen Fälle von *adoratio* der Menschen vor, bestehend in Verbeugung vor ihnen oder Kuss; aber diese geschieht nur um des Grusses willen *(salutationis causa)* und aus Liebe oder Demuth. 5. Den Bildern aber darf auch diese Adoration

[1] Die von Floss (De suspecta Librorum Carolinorum a Joa. Tilio editorum fide. Bonn 1860) und H. Nolte (Kath. Litt.-Ztg. 1861, S. 237) gegen die Echtheit der Libri Carolini vorgebrachten Argumente beruhen theils auf der verdächtigen Fides des Tilius, theils auf der angeblichen Unmöglichkeit, die handschriftlichen Vorlagen wieder zu constatiren, aus denen Steuchus und Tilius ihre Ausgaben herleiteten. Indessen habe ich seiner Zeit in der Bibliothek des Arsenals zu Paris die Handschrift wieder gefunden, aus welcher Letzterer edirte, und später fand Reifferscheid (Bresl. Lectionskatal. 1873/1874) in der Vaticana (Nr. 7207) auch den Codex des Steuchus wieder. Die Ausgabe des Tilius, welche ursprünglich unter dem Titel: ‚Opus inlustrissimi et excellentissimi seu spectabilis viri Caroli M.' etc. a. s. 1549 pseudonym, aber mit der Tilius versteckenden Vorrede des Eli Phili erschien, erhielt später eine neue (Titel-) Ausgabe mit Vorrede des Pithoeus (Caroli M. Imp. et Synodi Parisiensis sub Ludovico Pio Caroli M F. scripta. De imaginibus. Edita ad fidem vetustissimorum exemplarium Joannes Tilii Episcopi Meldensis et P. Pithoei Iuris Cons. Parisiensis. s. a. et l.); nachgedruckt ist die Tilius'sche Ausgabe bei Migne in den Opp. Caroli M. (Curs. compl. lat. XCVIII 990 ff.). Eine neue Ausgabe wäre höchst erwünscht.

nicht erwiesen werden, denn sie sind leblos und Gebilde der Menschenhand. Man darf sie haben, und zwar zum Schmuck der Kirchen und zur Erinnerung an frühere Begebenheiten, aber alle Adoration und aller Cultus muss vermied[illegible]erd[illegible] 6. Ob man die Bilder hat oder nicht, ist gleichgiltig; sie sind nich[illegible](zur Seligkeit) nothwendig, und es ist sehr unrecht, dass die nicaenische Synode Alle, welche die Bilder nicht verehren, mit dem Anathem bedroht. 7. Die Bilder dürfen keineswegs gleichgestellt werden mit dem Kreuze Christi oder der Heiligen Schrift, den heiligen Gefässen oder den Reliquien der Leiber und Klei[illegible]der Heiligen. Alle diese Gegenstände werden im Abendlande der alten Ueberlieferung gemäss venerirt, nicht aber die Bilder. 8. Es ist th[illegible]icht, vor den Bildern Lichter und Weihrauch anzuzünden. 9. Wenn man [illegible] heilig hält, so sollte man sie nicht, wie die Griechen doch thun, auf schmutzigen Plätzen aufstellen.

Karl gab sich mit der Abfassung dieser Libri Carolini nicht zufrieden; er liess die Sache auch auf der Synode zu Frankfurt 794 verhandeln. Die Bischöfe verwarfen hier gleichfalls die Beschlüsse des Nicaenums und verweigerten den Bildern den Cultus der Adoration und der Servitus, offenbar von der Vorstellung ausgehend, als lehrten die Griechen die ‚Anbetung' der Bilder. Papst Hadrian fand dagegen, dass die Karolinischen Bücher den Vätern des Concils von Nicaea oft unrecht thuen und gegen die Lehren der heiligen Väter vielfach verstossen[1]. Die Aeusserung Hadrians wurde dann wieder auf Anregung Ludwigs des Frommen auf der Reichsversammlung zu Paris 825 untersucht, durchwegs missbilligt und mit der Erklärung beantwortet, bisher sei man in Gallien in betreff der Bilder *in habendo vel non habendo, in colendo vel non colendo* ohne Streit gewesen, und so möge es auch in Zukunft bleiben. Viel weiter ging der Bischof Claudius von Turin, welcher geradezu ikonoklastische Neigungen bekundete. Gegen ihn erhob sich der Abt Theodemir von Psalmodi und, wiederum auf Anlass des Kaisers Ludwig, der Mönch Dungal in S. Denis und Jonas von Orléans. Dieser wie Agobert von Lyon stellte vermittelnde Grundsätze auf, denen auch der berühmte Reichenauer Mönch Walahfried Strabo, ein entschiedener Freund der Bilder, beitrat[2]. Walahfried verlangt die Beibehaltung der Bilder gegen Claudius, einmal damit sie das Gedächtniss an Geschehenes neu erweckten, dann um die Liebe zu den dargestellten Personen zu erhalten. Dass Andere noch weiter gingen und eine Ahnung von dem selbständigen Werthe der Kunst in sich aufgehen liessen, zeigt im 9. Jahrhundert das Beispiel des Abtes Hatto von Fulda, welchen Hrabanus Maurus darum in einer poetischen Epistel zurechtzuweisen unternahm, indem er die höhere Stellung und den vornehmern Rang der Scriptura vor der Pictura — dürfen wir sagen: der Litteratur vor der Kunst? — bewies.

Streit über die Bilder.

Die Libri Carolini und das Frankfurter Concil von 794 haben, das sieht man, die Bilder nicht verdammt, sondern zum Schmuck des Gotteshauses ausdrücklich zugelassen. Ueber die Natur der ‚Verehrung', welche man denselben wie überhaupt dem Creatürlichen zuwenden dürfe, befand sich Karl

[1] Hadriani Epistola ad Carol. reg. De imaginibus (Mansi XIII 759. 810).

[2] Claudii Taur. ep. Quaest. super libr. regum (Migne CIV 737). — Dungal Lib. responsionum adv. Claudii Taur. sententias (Migne CV 447). — Jonas De cultu imaginum libri III (Migne CVI 117 sqq.). — Walahfr. Strabo De ecclesiasticarum rerum exordiis et increm. c. 8 (Migne CXIII sq.).

auf seinem Concil zweifellos in einem Conflict mit den Griechen, und allem Anschein nach war die Auffassung der Franken in diesem Punkte auch etwas von der römischen verschieden. Aber das waren religiöse und theoretische Divergenzen, welche weder thatsächliche Verwendung der Künste im Gebrauch der Kirche noch den Genuss des Kaisers und seiner Zeitgenossen an den Erzeugnissen der Kunst behinderten. Im Gegentheil, die mehr ästhetische als religiös-mystische Empfindung, mit welcher der Franke im Gegensatz zu dem Byzantiner der Kunst gegenüberstand, musste letzterer zu gute kommen und ihr eine freiere und unabhängigere Stellung zuweisen.

Aber es fehlt auch nicht an positiven Belegen für Karls Stellung zur kirchlichen Kunst. Den harmonischen Eindruck, den seine grosse Persönlichkeit bei Zeitgenossen und Nachwelt hervorrief, dankte er neben seiner Bedeutung als Staatsmann und Feldherr vor allem jenem ästhetischen Empfinden, das er im Grossen wie im Kleinen, in der Anordnung minutiöser Details[1] wie in dem Verhalten seiner eigenen Person beobachtete, und das wir nur als echtesten Ausfluss einer in sich geordneten grossen Natur zu betrachten haben. Darum war ihm selbstverständlich, dass der Ort, an welchem das Volk betete und wo die heiligen Geheimnisse begangen wurden, in Ehren gehalten wurde und des Schmuckes nicht entbehrte[2]. Die Kirchen, auch die ärmsten Dorfkirchen, sollten nicht zur Aufbewahrung von Vorräthen u. dgl. missbraucht werden[3]. Häufig wird die Restauration baufälliger Kirchen eingeschärft[4] und nicht selten zeigen die Capitularien auch die Aufmerksamkeit des Herrschers auf das Inventar und die Ausstattung der Gotteshäuser[5]. Wie er selbst als Bauherr in seinen Residenzen gedacht und gewaltet hat, werden wir sofort sehen.

Sogen. karolingische Renaissance.

Man spricht in der Litteratur- und Kunstgeschichte seit einigen Jahren viel von einer karolingischen Renaissance, und in der That hat das Bewusstsein einer solchen dem Zeitalter Karls selbst durchaus nicht gefehlt. Ein den Virgilischen Eklogen nachgebildetes Gedicht feiert den Kaiser, der von der hohen Burg der neuen Roma auf die seinem Imperium unterworfenen Reiche herabschaut: die Welt ist verwandelt, zu den alten Sitten zurückgekehrt, das goldene Rom wird wieder erneuert dem Erdkreis wiedergeboren[6]: *aurea Roma iterum renovata renascitur orbi.* In diesem einem antiken Nachfolger des Virgil nachgedichteten Verse findet sich also selbst der Ausdruck *renascitur.*

Dass die Erneuerung des weströmischen Kaiserthums, diese politische Hauptaction der frühmittelalterlichen Renaissance, ein bewusstes Wiederanknüpfen an die antike Staatsidee in sich schloss, kann nicht wol geleugnet werden.

---

[1] Dafür citirt Hauck Kunstgesch. Deutschl. II 11. 229[2] mit Recht die Capp. de villis (24. 32. 34. 48).

[2] Libri Carol. IV 3. — Vgl. Cap. 22, 71 (a. 789); 42, 1 (a. 803—804); 46, 3 (a. 806); 49, 4 (a. 807?); 62, 1 (a. 809); 63, 1 (a. 809); 83, 4 (a. 813).

[3] Cap. 81, 5 (a. 810—813) und andere Belege, wodurch die Placita auf Kirchhöfen und in Kirchen untersagt werden. Hauck a. a. O. S 234.

[4] So auch schon Pipin a. 782 (Cap. Langob. 1). — Karl in dem Cap. Ingolheim. a. 807: ‚De ordinacione ecclesiastica et restauracione ecclesiarum Dei omnes generaliter bonam habeant providenciam'. — Vgl. dazu noch das Cap. Aquisgr. a. 825, 5, 24. — Capp. ab Ansegisi coll. II 22 (Migne XCVII 541).

[5] Cap. a. 812 (Migne a. a. O. 341): ‚Beneficiorum fiscorumque regalium describendorum formulae'.

[6] Nasonis Ecloga, ed. Dümmler Poet. lat. aev. Carol. I 385. Vgl. Ebert Gesch. d. Litt. des Mittelalters im Abendl. II 69. Der Vers ist dem Calpurn, Ecl. I 42, nachgebildet.

Betrachtet man die von Karl und seiner Umgebung ausgehende Verbesserung der Schulen, den Aufschwung der Studien, die Erneuerung lateinischer Dichtung und Geschichtschreibung, sieht man, wie Virgil und Sueton sich mit ihren Phrasen in den Dienst des neuen Imperators stellten, dieser sich wie Augustus preisen und seine Aachener Stiftung mit der Gründung Karthago's in Vergleich setzen liess, so wird man auch ein bewusstes Zurückgreifen auf die antike Litteratur, wenigstens die der Römer, nicht in Abrede stellen können. Die Frage kann nur sein, ob auch auf dem Gebiete der Kunst, wie auf dem der Politik und der Litteratur, von einer bewussten Renaissance gesprochen werden kann[1].

II.

Karls Bauten.

In der Architektur steht zunächst die Thatsache fest, dass die karolingische Baukunst nur eine Belebung der römischen bezw. eine Combination derselben mit einheimischen Ueberlieferungen erstrebte. Das zeigt sich zunächst an den Palastanlagen Karls und seiner nächsten Nachfolger. Sie gingen von dem fränkischen Herrensitze, einer vergrösserten Hofanlage der Freien, aus, um welche die zum Haushalt und der Landwirthschaft erforderlichen Gebäude gruppirt waren. Dem römischen Palaste, der im Grunde das stabil gewordene und künstlerisch behandelte Castrum darstellte, entnahm man den Saalbau und die Säulenhallen, wobei wir uns wol freilich mehr echt deutsche Lauben oder Holzsäulengänge denn Colonnaden von antikem Luxus zu denken haben werden. Ebenso wird der Steinbau wol nur bei den unteren Geschossen zur Verwendung gekommen sein, während die oberen Stockwerke und die Nebengebäude durchschnittlich wol noch Holzbauten waren. Die Anlage einer Kapelle vervollständigte das Ganze[2].

Keine dieser Palastbauten hat sich uns erhalten. Dass Aachen als Lieblingsresidenz des grossen Kaisers die bedeutendste dieser Anlagen war, wird kaum zu bestreiten sein. Hier tritt für Palast wie Münster (Fig. 1 u. 2) die Nachahmung von Ravenna klar entgegen. Zur Herstellung dieser Schöpfungen wurden Werkleute aus allen Theilen des Reiches berufen, die Ruinen des römischen Trier nicht weniger wie Rom und Ravenna selbst mussten Säulen, Marmorincrustationen zum Schmuck der neuen Hauptstadt hergeben (796 f.). Wenn man Angilberts poetischer, aber auch sicher übertreibender Schilderung vertrauen darf, so wäre das Aachen Karls d. Gr. eine umfassende Nachbildung einer römischen Residenz mit Forum und Gerichtshaus, Thermen und Theater gewesen[3]. In wessen Händen die eigentliche Bauführung hier gelegen, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen; inschriftlich wird ein Meister

[1] Vgl. zu dieser Frage E. Müntz Études iconogr. et archéol. p. 75 s. Lamprecht Initial-Ornamentik (Leipzig 1882) S. 11 f.; dazu A. Springer in den Gött. Gel. Anz. 1883, St. 25—26, S. 778. — Lamprecht Deutsche Gesch. II (Berl. 1892) 46 f. Springer Bilder aus der neuern Kunstgesch. I 1.

[2] Vgl. über den karolingischen Palastbau v. Reber Abhandl. d. kgl. bayr. Akad. d. Wissensch., hist. Abth. LXII 713. Plath Die Königspfalzen der Merowinger u. Karolinger. Berl. 1892; ders. Merow. u. karol. Bauthätigkeit (Deutsche Rundschau 1894, Febr.); Dispargum (Bonn. Jahrb. XCV [1894] 121).

[3] Vgl. Angilberti Carm. de Carolo M. (M. G. SS. II; ed. Dümmler l. c. I 355 sq.) — Vgl. Corn. Bock Ueber die Parkanlagen bei dem Palaste Karls d. Gr. zu Aachen (Aachen s. a.); ders. Das Rathhaus zu Aachen (Aachen 1843), wo S. 53 eine vollständige Parallele zwischen den Anlagen der oströmischen Kaiser in Constantinopel und denen des Palastes zu Aachen gezogen wird.

Odo genannt, doch scheinen auch Ansegis und Einhard, der mit Ratger, Abt von Fulda, über den Bau verhandelte, hierbei in Betracht zu kommen.

Bis auf wenige Säulenfragmente ist von der umfangreichsten ländlichen Villa der Karolinger, derjenigen zu Ingelheim, nichts mehr erhalten. Ermoldus Nigellus hat uns in seinem 826—827 verfassten Lobgedicht auf Kaiser Ludwig den Frommen (IV 181) eine höchst anziehende Beschreibung dieses Baues und der ihn schmückenden Wandgemälde hinterlassen [1].

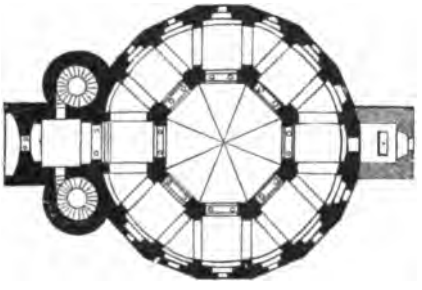


Fig. 1. Grundriss des Münsters zu Aachen.

Schon 880 brannten die Normannen eine andere Villa Karls in Nymwegen nieder; doch erneuerte Friedrich Barbarossa, allem Anschein nach mit Verwendung des Grundrisses und mancher Details des karolingischen Baues, die polygone Schlosskapelle [2]. Pendants zu dieser Centralanlage stellen die von Ludwig dem Frommen angeblich erbaute, auch

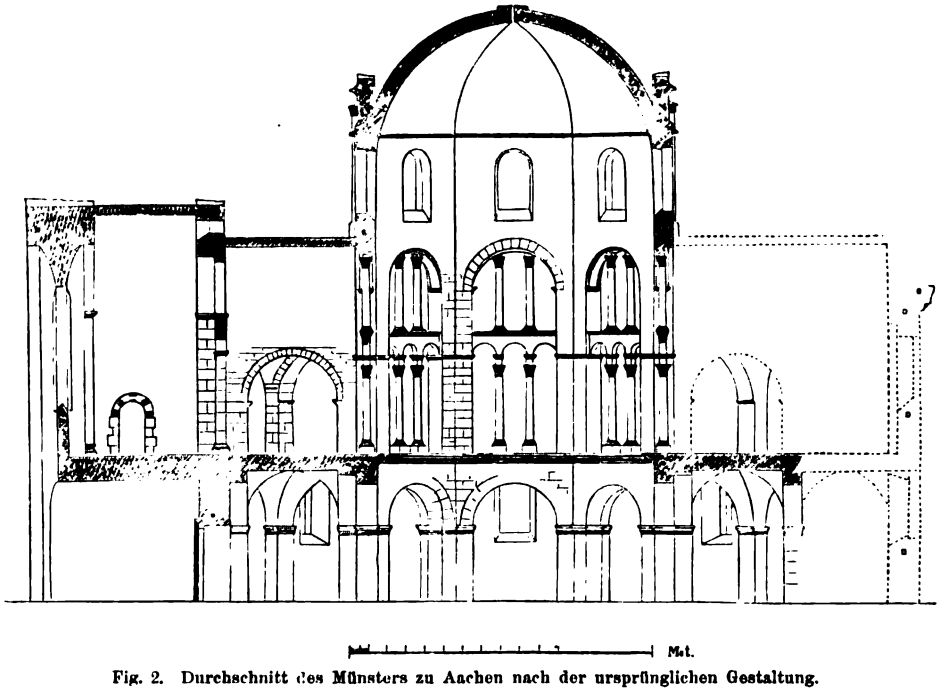


Fig. 2. Durchschnitt des Münsters zu Aachen nach der ursprünglichen Gestaltung.

schon nach hundert Jahren zerstörte Schlosskapelle zu Diedenhofen (Theodonis Villa), aus dem 10. Jahrhundert die Johanniskirche zu Lüttich

[1] Ermold. Nigell. In honorem Ludovici lib. IV 181 (M. G. SS. II; ed. Dümmler l. c. II 63). Dazu Corn. Bock im Niederrh. Jahrb. II. Clemen in der Allgem. Zeitung 1889, Nr. 269, Beil. — Ueber den Transport ravennatischer Bautheile u. s. w. nach Aachen siehe noch besonders Corn. Bock im B. J. V 13 f.

[2] Vgl. über den Centralbau auf dem Valkershof bei Nymwegen H. Humann in der Zeitschr. f. christl. Kunst V 281. Für die Litteratur betreffs der einzelnen hier angeführten Denkmäler muss im übrigen auf Dehio und v. Bezold Kirchl. Baukunst des Abendl. I 145 ff. bezw. auf die betreffenden kunsttopogr. Werke verwiesen werden.

(978), die Walpurgiskirche zu Gröningen, das 874 gestiftete, 947 wieder abgebrannte und im selben Jahrhundert erneuerte Münster zu Essen, der alte Thurm zu Mettlach dar. Ein Rundbau, S. Michael zu Fulda, entstand als Grabkapelle der Mönche 820–822. Zu diesen auf deutscher Erde gegründeten Bauten traten im westlichen Frankenreiche Germigny-des-Prés, 806 erbaut und erst 1863 abgebrochen; in Oberitalien die Rotunde von Brescia, S. Fedele in Como (914?). Die meisten dieser Centralbauten sind oder werden jetzt noch auf die Schlosskapelle zu Aachen als Vorbild zurückgeführt, bei einzelnen derselben gewiss mit Recht, wie bei der Kirche zu Ottmarsheim im Elsass (11. Jahrhundert), bei dem Münster zu Essen (Fig. 3), bei S. Fedele in Como, während weder in Germigny noch in Mettlach, oder in der der Mitte des 11. Jahrhunderts angehörenden Kirche S. Maria im Capitol in Köln eine directe Nachahmung von Aachen vorliegt.

Fig. 3. Der Westchor des Münsters zu Essen. Restaurirt.

Das Münster zu Aachen stellt in seinem karolingischen Theil ein von einem zweigeschossigen, nach aussen sechzehneckigen Umgang umschlossenes Oktogon dar; ihm wurde im 14. Jahrhundert, nach Abbruch des ursprünglichen zweistöckigen und kleinen Altarhauses ein geräumiger hoher Chor vorgelegt, wozu noch spätere Anbauten kamen. Die centrale Anlage war durch die Bestimmung des Baues als Grabkapelle bedingt; kein Zweifel, dass S. Vitale in Ravenna auf die Conception eingewirkt hat, doch ist bei aller Verwandtschaft der Raumdisposition die Constructionsweise einfacher und klarer als bei S. Vitale. Bauwerke der Lombardei mögen nicht weniger als Ravenna bestimmenden Einfluss gehabt haben. Aachen eigenthümlich ist die Verdoppelung der Seitenzahl an der Aussenmauer, wodurch einerseits eine Verstärkung des Widerlagers, andererseits ein Wechsel von quadratischen und dreieckigen Feldern erzielt wurde, von denen die ersteren mit Kreuzgewölben, die letzteren mit aus drei Kappen bestehenden Gewölben überspannt wurden. Von der reichen Ausstattung des Innern, deren später noch zu gedenken sein wird, stach die nackte Behandlung des Achtecks, die ärmliche Profilirung des Kämpfergesimses am untern Stockwerk und der Mangel jedweder Gliederung an den oberen Arcaden sehr ab; überall tritt uns hier die wahrscheinlich auch anderwärts

geltende Thatsache entgegen, dass der Sinn für künstlerische Durchbildung, organische Gliederung, Entwicklung des Ornaments aus der Construction — mithin alles das, was später den Vorzug der romanischen Kunst bildet — hier noch fehlt. Nur ein starker, kühner Wille, das in selbständigem Schaffen nachzubilden, was eine höher stehende Cultur als Vorbild hinterlassen, tritt uns augenscheinlich entgegen.

Die karolingische Architektur.

Der Fortschritt, den die Architektur in karolingischer Zeit gemacht hat, liegt auf einem andern Felde: er ist durch die Weiterentwicklung der altchristlichen Basilika bezeichnet.

Niemand wird heute mehr mit A. de Caumont die Architektur des 5. bis 10. Jahrhunderts zur ‚romanischen' stellen und sie als ‚primitive Aera' derselben erklären. Wol aber kann zweifelhaft erscheinen, ob wir die karolingische Kunst mit Dehio bereits als ‚Eingang zum Romanismus' oder nicht vielmehr als Schlusskapitel der christlichen Antike anzusehen haben. Zwei der besten Kenner, Quicherat und Franz Mertens, setzen den Anfang der romanischen Baukunst erst um das Jahr 1000, womit auch im wesentlichen Springer zusammenstimmt, während Kugler und Otte das 10. Jahrhundert bereits in die romanische Kunst hineinziehen. Wir halten an dem Beginn des 11. Jahrhunderts als dem Anfang der romanischen Periode fest, aber wir geben zu, dass die karolingische und nachkarolingisch-ottonische Kunst nicht bloss eine einfache Weiterführung der altchristlichen bedeuten, sondern dass sie bereits einen entschiedenen Uebergang zu der romanischen Bauweise darstellen.

Dieser Uebergang kündigt sich in drei sehr wesentlichen Neuerungen an: die erste und wichtigste derselben ist die Einfügung eines Joches zwischen der Apside und dem Langhaus, bezw. die Einführung der kreuzförmigen Basilika; die zweite die Anlage der Doppelchöre, und die dritte diejenige der gedoppelten Querschiffe. Die Einführung der Glockenthürme gehört, wie wir gesehen haben, bereits der ausgehenden altchristlichen Epoche an, ebenso diejenige der Krypta, welche jetzt allgemeiner wird; der Stützenwechsel des 10. und beginnenden 11. Jahrhunderts zeigt den baldigen Sieg des neuen (romanischen) Princips an.

Auch von derjenigen Seite, welche neuestens die karolingische Baukunst zur romanischen stellt (Dehio), wird zugestanden, dass jene weder eine Reform der Constructions- noch der Zierformen angestrebt hat. Der Zerfall der karolingischen Monarchie liess auch die Einheit der von ihr getragenen Tendenzen in dieser Richtung zusammenbrechen. Wenn gleichwol das, was sie der Kunst zugewonnen, erhalten blieb, so war dies das Verdienst der Kirche. ‚Der Kirche', das erkennt auch Dehio an, ‚ist der merkwürdige Erfolg zu danken, dass trotz des abgeschlossenen Sonderlebens der Völker, über deren Baukreise hinaus, die Architektur im Weltzusammenhange blieb.'

Kreuzform der Basilika.

Die Frage, wann die Kreuzform der Basilika zuerst auftritt, ist controvers[1]; dass die fränkischen Architekten sie emporgebracht, kann wol jetzt

[1] Vgl. Hugo Graf Opus francigenum (Stuttg. 1878), wo Zeit und Ort der Entstehung der Kreuzform in das Paris des 6. Jahrhunderts verlegt und die Genesis so erklärt wird, dass in reiner Kreuzform angelegten Bauten nachträglich eine dreischiffige Basilika angehängt wurde. Dagegen erhob sich Dehio Kirchl. Baukunst d. Abendl. I 166; und gegen Grafs Vertheidigung (Neue Beitr. z. Entstehungsgesch. d. kreuzförm. Basilika, im Rep. f. Kunstw. XV (1892) 1. 94. 306. 447) Rep. f. Kunstw. XVI (1893) 217, wogegen wieder Graf ebd. XVII (1894) 128. Dehio's Theorie von der ‚hessisch-rheinfrän-

nicht mehr bestritten werden. Man führt die Kirchen zu Rebais und Jumièges als Beweise dafür an, dass die Kreuzform bereits vor Karl d. Gr. auftritt[1]. De Lasteyrie's Ansicht scheint mir am zuverlässigsten, dass erst zu Zeiten Karls die Einfügung des der Apsis vorgelegten Joches stattfindet, und dass erst seit dem 10. Jahrhundert Chor und Apsis von einem Seitenschiff umgeben sind, in welches die Apsidiolen ausladen.

In Deutschland documentiren diesen Uebergang von der Basilika in Form der *crux commissa* T zu derjenigen der *crux immissa* ┼ die Kirchen zu Fulda (Salvatorkirche; Querhaus, *transversa domus*, unter Baugulf vollendet; der Westchor von Abt Ratger, die Chöre mit Krypten von Abt Eigil, Einweihung 819; Neubau nach dem Brand 937 mit genauer Reproduction des Frühern), S. Gallen (Plan in dem Bauriss von 830 [s. u.] erhalten; mathematisch strenge Durchführung der Kreuzgestalt; das Kreuzmittel schon als Quadrat formirt und zur Masseinheit genommen; doppelchörige Anlage, unter dem Ostchor Krypten; der Bau ist gänzlich zu Grunde gegangen), Hersfeld (nach dem ältern Nothbau von 768 f. Neubau von 831 bis 850; Brand 1038, danach Wiederherstellung, bis 1144 vollendet, seit 1761 Ruine; der alte Bau scheint eine Mittelstufe zwischen der merowingischen und karolingischen Form dargestellt zu haben; Querschiff schmaler als das Mittelschiff, ausserordentliche Ausladung der Flügel, keine Schwibbögen über der Vierung; also entschiedener Gegensatz gegen das romanische Schema), der ältere Dom zu Köln (814 begonnen, als Nachbildung der Salvatorkirche in Fulda betrachtet, aber in seinen Details wenig bekannt), Werden a. d. Ruhr (der erste Bau 875 consecrirt, 1119 total abgebrannt; Reste des Grundplanes und der 1119 restaurirten, aber nicht ganz neu gebauten Krypta), Seligenstadt (Abteikirche S. Petrus und Marcellinus, reine Pfeilerbasilika, deren Mittelschiff theilweise noch von dem karolingischen Bau Einhards, begonnen 828, erhalten ist).

Neben dieser Kreuzform begegnet uns in anderen Bauten die ältere Grundform der Basilika, wie in der von Einhard 827 in Steinbach bei Michelstadt im Odenwald begonnenen Basilika (nach langer Verdunkelung ihres Ursprungs 1873 durch G. Schäfer wieder als Einhardsbasilika erkannt), der ältern Anlage von S. Castor in Coblenz (begründet durch Erzbischof Hatto von Trier, geweiht 836). Diesen altchristlichen Basilikentypus stellte auch die 774 im Beisein Karls d. Gr., seiner Gemahlin Hildegard und vieler Grossen geweihte Kirchenanlage der Abtei Lorsch an der Bergstrasse dar. Es war eine dreischiffige flachgedeckte Basilika mit zwei Thürmen, einer Vorhalle und

---

kischen Wiege' der kreuzförmigen Basilika wird freilich nicht vorhalten; dagegen scheint mir unberechtigterweise die *structura quadrifido opere* (Beda sagt von der Kirche über dem Jakobsbrunnen zu Sichem: ‚Ecclesia quadrifida est, h. e. in crucis modum facta' [De loc. sacris lib. c. 15]) zur Bezeichnung der in Form des gleichschenkligen (sehr unrichtig ‚lateinisch' genannten) Kreuzes gebauten Centralkirchen mit der seit Karl auftretenden Einfügung des Zwischenjoches zwischen Apsis und Lang- bezw. Querhaus verwechselt oder in Zusammenhang gebracht zu werden. Beide Anlagen beruhen auf ganz verschiedenem Princip, und es ist ganz richtig, was Dehio u. Bezold a. a. O. I 166 bemerkt, dass, wäre der Centralbau Ausgangspunkt der karolingischen Neuerung, er nothwendig den Gewölbebau im Gefolge gehabt haben müsste.

[1] Vgl. für Rebais: Vita Agil. 15 (Mabill. Act. SS. Ben. II 308); für Jumièges: Vita Filib. 7 (ebd. 786); so auch Hauck a. a. O. II 1, 230. 232, wozu aber die vorhergehende Anm. zu vergleichen.

einem Atrium, das sich in einem dreitheiligen Prachtthor dem Volke öffnete [1]. Während alles andere längst zu Grunde gegangen ist, hat sich diese Vorhalle (Fig. 4) als eines der köstlichsten Denkmäler karolingischer Kunst erhalten. Man glaubt hier noch den Nachklang römischer Technik zu erkennen, nennt doch Reber die Lorscher Halle den letzten Schwanengesang des hinscheidenden Classicismus. Allein das reizende Spiel mit den Farben der rothen und weissen Steine ist, wie Adamy hervorhebt, kein Erbtheil der Römer, vielmehr ein Grundzug merowingischer Kunst, die Uebertragung des in der Kleinkunst herrschenden malerischen Zuges auf die Architektur.

Das Bild, welches wir uns von der kirchlichen Bauthätigkeit im karolingischen Zeitalter zu machen haben, wird erst durch die Betrachtung der Klosteranlagen vollständig [2].

Klosteranlagen.

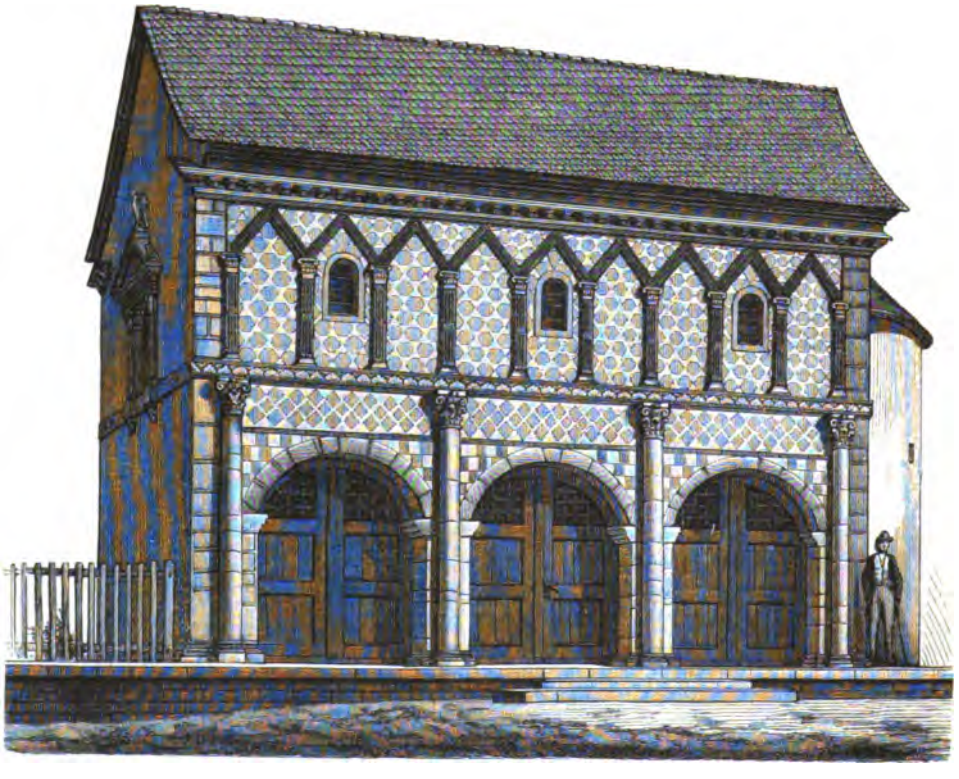


Fig. 4. Vorhalle der Abtei Lorsch.

Es kann wol nicht zweifelhaft sein, dass die ältesten Wüstenklöster Aegyptens sich in ihrer Anlage ganz an das ägyptische Wohnhaus anschlossen. Dies war ein nach aussen abgeschlossener Innenbau, ein von Hallen um-

[1] Vgl. R. Adamy Die fränk. Thorhalle und Klosterkirche zu Lorsch (Darmst. 1891), wo S. 13 nachgewiesen ist, dass diese Thorhalle mit der durch Ludwig d. J. (876—882) seinem Vater Ludwig dem Deutschen errichteten Begräbnisskirche, der innerhalb des Klosterbezirkes gelegenen *ecclesia varia*, nichts zu thun hat.

[2] Alb. Lenoir Archit. monast. Par. 1846. De Caumont Abécéd. ou Rudim. d'archéol. (Arch. civ. et mil.). [2] Par. 1858. Didron Ann. arch. IV u. V (1845 f.). Für die älteste Zeit jetzt am besten J. v. Schlosser Die abendl. Klosteranlage des fr. Mittelalters, Wien 1889; auch V. Schultze im Christl. Kunstbl. XXXVI (1894) 65 f. Dehio u. Bezold S. 211. 390.

gebener Lichthof, bei dessen Nachbildung die einzelnen Zellen der Mönche sich um den Hof ordneten (die Laura), in dessen Mitte das Coenobium mit Kirche, Refectorium und später Kapitel lag. Diese Disposition der orientalischen Klöster spiegeln heute noch die Lauren des Athosberges ab, z. B. der von Didron (Ann. arch. V 148) abgebildete Rossikon (Fig. 5), wo in der Mitte des Hofes die Kirche (das *καθολικόν*) mit der Bibliothek, das Refectorium (*ἡ τράπεζα*) nebst Küche und Keller (*μαγεῖρον*, *φοῦρνος*) und das Brunnenhaus (die *φιάλη*) liegen. Noch einheitlicher ist die Laura am Athos gebildet, welche Didron als Prototyp der übrigen erachtet (IV 140). Dieser Typus, dem wir im wesentlichen auch in Syrien (Schakka) begegnen, scheint durch die Verzweigung des ägyptischen Cönobitenlebens nach dem Abendlande Verbreitung dorthin gefunden zu haben. Johannes Cassianus, der eifrige Förderer des Mönchslebens in der Provence, mag schon im 5. Jahrhundert in dieser Richtung eingewirkt haben, da er durch mehrjährigen Aufenthalt in Aegypten die Einrichtungen der dortigen Mönche kannte. Im 7. und 8. Jahrhundert verrathen die Klöster in Abingdon (Abendonia) und Novalese (am Mont Cenis) die Lauren-Anlage. Es scheint diese aber als nicht geeignet zur Aufrechthaltung der Disciplin erachtet worden zu sein, so dass schon früh (Concil zu Agde v. J. 506, c. 38) das Zusammenleben der Mönche mit dem Abt unter einem Dache, die Gemeinsamkeit der Mahlzeiten und die Sonderung der Schlafstätten empfohlen wird. Die centralistische Anlage wurde dann durch den Benedictinerorden zum vollen Durchbruch gebracht. Zwar wissen wir wenig über die ersten klösterlichen Bauten desselben — nach Gregor d. Gr. schliefen die Mönche in gemeinsamen Dormitorien; S. Benedict selbst bewohnte mit einem seiner Jünger einen ‚Thurm'. Ausgebildet tritt uns diesseits der Alpen die claustrale Anlage in Jumièges (zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts) entgegen, in dem von S. Philibert gestifteten Kloster, welches wieder auf Fulda einwirkte. Derselben Zeit dürfte der älteste bisher nachgewiesene Kreuzgang, derjenige von S. Vincenzo ed Anastasio alle Tre Fontane bei Rom, angehören. Caumont hat diese centrale Anlage der Benedictinerklöster aus der antiken Villa der Römer abgeleitet, Schlosser dagegen greift auf jene frühesten Klerikerklöster (auch *Monasteria* genannt) zurück, wie sie allem Anschein nach in den Atrien der Basiliken seit dem 4. oder 5. Jahrhundert auftraten.

Fig. 5. Athoskloster Rossikon. (Nach Didron, Annales archéologiques.)

Augustinus legte nach dem Zeugniss des Possidius ein solches *Monasterium intra ecclesiam* an; andere werden in Rom, Ravenna, Tours erwähnt[1], und eines hat sich in dem alten Tebessa in Algerien erhalten[2].

In dem fränkischen Klosterbau dürfte die Anlehnung an diese Monasteria mit der Erinnerung an die ägyptischen Vorbilder und dem Vorbild des germanischen Herrensitzes verschmolzen worden sein. Diese Klöster waren jetzt nicht mehr eine Zusammenfügung ärmlicher Zellen. Ihre Inhaber waren mächtige und reiche Herren, ihre Aebte zählten zu den Grossen des Reiches, die da oft des Besuches des königlichen Hofes gewürdigt wurden. War dadurch eine Anlage von ganz anderm Umfang und grösserer Bequemlichkeit geboten, so legte die andauernde Unsicherheit die Nothwendigkeit auf, die Klöster gegen Invasionen der Feinde und Beraubungen sicher zu stellen. So wurden befestigte Städte aus ihnen.

Die wichtigsten dieser Klosteranlagen waren das von Angilbert neu begründete Centula (S. Riquier in der Normandie, später gothisch umgebaut; nach einer mittelalterlichen Zeichnung sind Copien des ältern Baues erhalten), Tours (einige Tituli, aber kein Bild des gesammten Complexes, sind auf uns gekommen), Fulda, Lorsch (Laureacum, 785 durch Richbodo umgebaut), S. Wandrille (Fontanellum, im 6. Jahrhundert vom hl. Wandregisil gestiftet, unter Abt Ansegis, 822—833, umgebaut; ausführliche Schilderung in der Chronik der Abtei, M. G. SS. II 270, erhalten), S. Gallen und Reichenau. Die Augia dives, durch den hl. Pirminius um 724 gegründet, unter dem berühmten Walahfried Strabo (842—849) auf ihrem Höhepunkt angelangt, hat von den im Laufe des ausgehenden 8. Jahrhunderts entstandenen Klostergebäulichkeiten sich nichts auf die Gegenwart errettet; doch gehört die Kirche der Mittelzelle (Witigowo's Bau, 985—997) der ottonischen Zeit an, die der Oberzelle (S. Georg) theils dem 10., theils dem 11. Jahrhundert; nur die Niederzelle hat in den Osttheilen ihrer Basilika und der Eginokapelle sich Reste der karolingischen Epoche bewahrt. In S. Gallen, das erst unter Ludwig dem Frommen zu hohem Aufschwung und grösserer Bedeutung gelangte, wurde unter Abt Gozbert ein grossartiger Neubau unternommen, der zwar auch seither völlig zu Grunde gegangen ist, dessen Plan uns aber ein Pergament der Bibliothek glücklicherweise bewahrt hat (Fig. 6)[3]. Dieser in einfachen Linien mit rother Tinte ausgeführte, überall die Zeichnung durch Beischriften erläuternde Riss ist

---

[1] Vgl. dazu Wickhoff Die Monasteria bei Agnellus (Mittheil. des Inst. für österr. Geschichtsforsch. IX (1887) 34. Schlosser S. 17 f. Ursprünglich bezeichnete *monasterium* die einzelne Mönchszelle, wie des Cassianus Coll. (‚monasteria dicuntur cellae, in quibus unus degit monachus') erklärt und noch Hrab. Maurus De univ. XIV 21 wiederholt, obgleich im 9. Jahrhundert schon der Unterschied zwischen *coenobium* und *monasterium* sonst völlig verwischt ist.

[2] Lenoir l. c. II 482. Gsell Mél. d'arch. et d'hist. 1894.

[3] Zuerst publicirt von Mabillon Annal. ord. s. Bened. II zu lib. XXXI 36; besser von Keller Der Bauplan von S. Gallen. Zürich 1844. — Rahn Gesch. d. bild. Künste i. d. Schweiz (Zürich 1876) 90. Springer Bilder I 41. Reber Kunstgesch. d. Mittelalt. S. 199. Dohme S. 12—15. Otte Handb. I ^{5} 112. — Neuwirth Die Bauthätigkeit d. alleman. Klöster S. Gallen, Reichenau u. Petershausen (Wiener Sitzungsber. 1884, 5). — Für Reichenau Kraus Die Kunstdenkmäler des Grossherzogth. Baden I 325. — Ueber den Urheber des S. Gallener Plans ist viel umhergerathen worden. Man hat an Einhard, an Gerung, an Hraban gedacht. Schlosser vermuthet (S. 25) denselben nicht in Fulda, sondern in Reichenau. Debot (Bull. de la Soc. d'arch. lorr. IV [Nancy 1853] 126) hat auf Bischof Frothar von Toul (813—846) aufmerksam gemacht (vgl. dessen Brief bei Duchesne Hist. Franc. SS. II 716).

auch technisch durch die Eintragung emporragender Theile in verticaler, nicht horizontaler Projection bemerkenswerth. Die Gesammtanlage bildete ein Oblongum von 129 × 90 *m* Fläche, die sich wie eine kleine Stadt bebaut darstellt. Die Mitte nimmt die Kirche ein, deren Doppelchor an Centula und Fulda erinnert, die aber dadurch merkwürdig ist, dass auch die an die halbkreisförmigen Apsiden sich anlehnenden Vorhallen halbkreisförmig gebildet sind. An die Südseite der Kirche stösst die Wohnung der Mönche mit dem Claustrum in der Mitte, mit der Wärmstube *(calefactoria domus)*, darüber dem Schlafsaal *(dormitorium)*, auf der entgegengesetzten Seite der Speisesaal *(refectorium)*. Der an der Südseite der Kirche hinlaufende Flügel des Klosterhofes diente den Berathungen des Conventes (späterer Kapitelsaal). Um diese Räume waren das Handwerks- und Wirthschaftsquartier (Geflügelhof *f*, Tenne und Speicher *q*; Werkstätten *p*, *n* und Mühlen *o*; Stallungen *m*); an der Nordseite der Kirche die Abtswohnung (*i*) und das Fremdenquartier (*l*) mit der Schule (*k*); an der Ostseite das Krankenquartier (*e*) mit Kirche und das Novizenhaus; neben den letzteren der Baumgarten und Friedhof (*d*) sowie der Gemüse- und Blumengarten (*b*) geordnet.

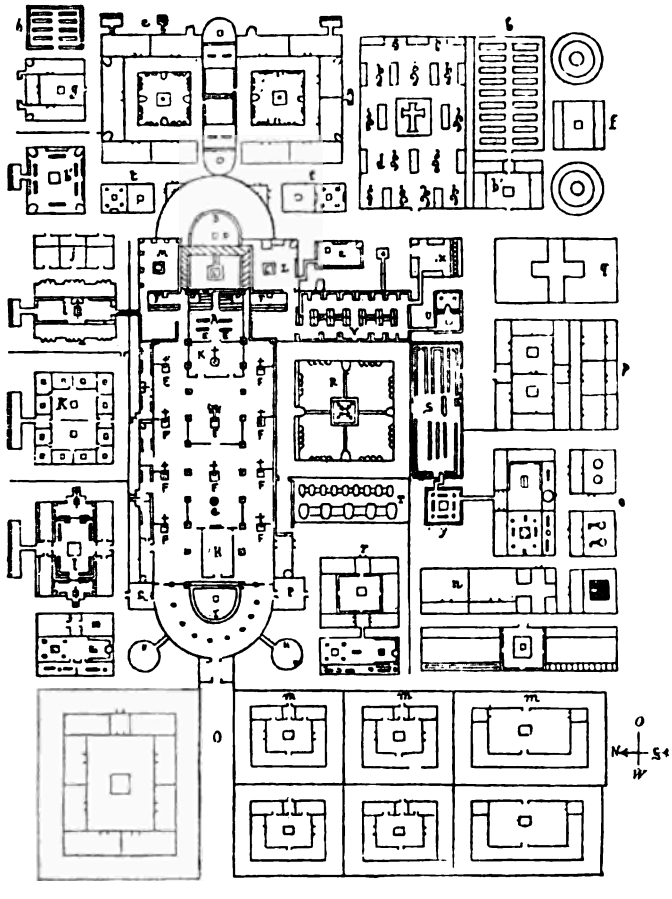


Fig. 6. Grundriss des Klosters S. Gallen.

Dieser ganze Plan, der übrigens in seiner Vollständigkeit vielleicht nie zur Ausführung gelangte, zeigt in Anordnung und Vertheilung der einzelnen Bautheile eine ausserordentliche Klugheit; für jeden Zweig der klösterlichen Beschäftigung sind Platz und Umgebung höchst rationell ausgesucht, auch für die Gesundheit und Bequemlichkeit der Insassen ist, ebenso wie für den landwirthschaftlichen Betrieb, auf die geeignetste Weise Fürsorge getroffen.

So waren schon in der karolingischen Zeit diese grossen Abteien thatsächlich die reichsten, bequemsten, für höhere, geistige Cultur einzig geeigneten Wohnstätten der damaligen Zeit; gewiss standen die meisten Burgen und selbst viele Paläste der Grossen ihnen in jeder Hinsicht nach. Wie sich diese

Anlagen in der Periode der seit dem 11. und 12. Jahrhundert aufblühenden Congregationen der Cluniacenser und Cistercienser weiter entwickelten, soll später gezeigt werden.

Doppelchöre.

Der karolingische Kirchenplan zeigt noch eine weitere Entwicklung. Dahin gehört vor allem die Einführung der Doppelchöre, die in Deutschland vom 9. bis zur ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts vorwalten, seit 1150 aber rasch verschwinden. Die frühesten Beispiele dieser Disposition finden wir schon in der altchristlichen Zeit in Africa, und zwar in Hermonthis in Aegypten und in der Reparatusbasilika zu Orléansville *(Castellum Tingitanum)*. Diese, wie wir sahen (I 337), 325 gegründete Kirche erhielt nach dem Tode des Bischofs Reparatus († 430 a. prov.) allem Anschein nach behufs dessen Beisetzung eine zweite Apsis[1]. Im Frankenreiche scheint die in ihren Ruinen aufgedeckte Basilika zu Alet (Bretagne, 6. Jahrhundert) das älteste Beispiel einer doppelchörigen Anlage zu sein. Demnächst kommt der prächtige Neubau der ehemals dem Salvator und der heiligen Jungfrau gewidmeten Klosterkirche in Centula (S. Riquier), welchen Karls Schwiegersohn Angilbert (793—798) vollzog. Der Ostchor ward jetzt für den neu gewählten Patron S. Richarius vorbehalten, der Salvator-Chor rückte an die Westseite, und jedem Chor wurden für das Officium einhundert Mönche mit einem Drittelhundert Schülern zugewiesen. Wenn auch ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen jenen africanischen und den fränkischen Anlagen gewiss nicht anzunehmen ist, so sieht man doch, welch ähnliche Verhältnisse zur Einführung dieses neuen Motivs geführt haben. Verwandte Umstände bedingten dieselbe in Fulda (Weststapsis 800—819)[2], in S. Gallen (s. den Plan von 830), in Reichenau, S. Emmeram in Regensburg, Hildesheim, Naumburg, wol auch in Trier (Dom) und Laach. Hier war es meist das Bedürfniss, für hervorragende Todte oder viel verehrte Reliquien eine würdige Beisetzung zu schaffen; anderwärts mag die Nothwendigkeit, den Volksgottesdienst von dem des Klerus oder des Conventes zu trennen, mitgewirkt haben. Die Einfügung einer Empore in den Westchor gab Anlass zu den sogen. Winter- und Nonnenchören.

Dopp. Transept.

Die Idee des Doppelchors erhält eine weitere Durchführung in dem System des doppelten Transeptes, wodurch ein dem Centralbau nahekommender Gruppenbau erzeugt wird. S. Richarius zu Centula ist auch hier das älteste Beispiel, uns erhalten durch einige alte Abbildungen. Ihm folgen S. Pantaleon in Köln (eingeweiht 980), S. Michael zu Hildesheim (1001 bis 1033), das Münster zu Mittelzell auf der Reichenau (begründet 813—816, erweitert unter Witigowo um 991); von späteren Kirchen der Dom zu Münster in Westfalen, die zu Besançon und Verdun.

Die im Cultus zufällig hervortretende Bevorzugung des Westchors führt in einzelnen Fällen zur Anlage eines blossen Westquerhauses mit Weglassung des östlichen Transeptes: so im Dom zu Mainz (wahrscheinlich schon so in dem von Erzbischof Willigis 978 begründeten, nach dem Brand durch

---

[1] Vgl. betreffs des erstern Beispiels: Descr. de l'Égypte, Arch. I pl. 97; betreffs der Reparatusbasilika C. I. L. VIII n. 9708—9709. Die Entstehung der Doppelchöre besprechen Otte Handbuch I [5] 55; v. Quast in der Zeitschr. für christliche Archäologie I 276; Krantz in der Zeitschrift des Harz-Vereins X 216; Holtzinger Beiträge zur Kunstgeschichte V; Dehio und Bezold I 167.

[2] Vgl. Candid. De s. Aigilo, in Brower Sider. etc. (Mogunt. 1616) p. 39.

Erzbischof Bardo 1036 erneuerten Bau), im Dom von Worms (begründet 996 bis 1016, erneuert 1110—1181), im Dom zu Augsburg (Neubau seit 994, im Kern vielleicht noch erhalten?), in S. Emmeram zu Regensburg (begründet im 10.—11. Jahrhundert).

Auch die Einführung der Krypta reicht, wie gesagt, in die altchristliche Epoche hinauf; eine Specialität der diesseits der Alpen sich entfaltenden germanischen Architektur wird sie seit der Karolingerzeit und bleibt sie die romanische Periode hindurch hauptsächlich durch die ausserordentliche Verbreitung und Ausbildung des Martyrer- und Heiligencultes. Im Grunde stellt die Krypta nichts anderes als eine Erweiterung der Confessio zu einem unterirdischen Betraum dar; die Erinnerung an die Katakomben und den *Aditus ad sanctos* mag hier mitgewirkt haben. Das unter den Grundmauern der Apsis hinlaufende Souterrain war anfangs flach, später mit einem Tonnengewölbe gedeckt und erhielt meist Licht durch ein im Scheitel der Curve angebrachtes Fenster, zuweilen durch ein an die *Fenestella confessionis* erinnerndes Oberlicht. Die Eingänge lagen gewöhnlich neben dem Aufgang zu dem in Folge der Kryptenanlagen um mehrere Stufen höher gelegten Sanctuarium der Apsis. Krypta.

Die Krypten einzelner oberitalienischer Kirchen (S. Apollinare in Classe bei Ravenna, Torcello) gehen vielleicht bis ins 6. und 7. Jahrhundert hinauf (ohne Grund versetzt Mothes diejenigen von Nola, Fondi, S. Ambrogio in Mailand schon ins 4. Jahrhundert), in Rom tritt die Krypta seit dem 9. Jahrhundert auf (S. Cecilia, S. Prassede, SS. Quattro Coronati). Dieser primitive, ringförmige Typus begegnet uns diesseits der Alpen in S. Gallen, in Werden a. d. Ruhr, in der Ostkrypta von S. Emmeram. Einen zweiten Typus, bestehend in einem Complex von Kammern (Dehio erinnert dabei auch an die Katakomben), beobachtet man aus dem 6. Jahrhundert in S. Médard in Soissons, aus dem 7. Jahrhundert in Jouarre u. a., im 8. Jahrhundert in S. Savinien bei Sens, in Echternach, im 9. Jahrhundert auf dem Petersberg bei Fulda u. s. f. Die Ausbildung der Krypta zu einer freien, überwölbten Halle (zu der jetzt meist auch der einzige Eingang unter dem Treppenaufgang des Chors liegt) stellt den dritten Typus dar, der uns in Deutschland z. B. in Gernrode, am grossartigsten beim Dome zu Auxerre (seit 1023) entgegentritt. Verwandt sind die Wipertikrypta bei Quedlinburg (ehem. Pfalz Heinrichs I) und andere Krypten von Schlosskapellen, wo niedrige Höhenverhältnisse geboten waren.

III.

Für das Aufblühen der Kleinkunst war im fränkischen Reich der Boden längst vorbereitet, und so erklärt sich das rasche Aufblühen derselben. Die Metalltechnik[1] war einer der am frühesten zu grosser Vollkommenheit gediehenen Zweige. Das Testament eines Markgrafen Everhard von Friaul vom Jahre 834 gibt eine Vorstellung von dem Reichthum, den der Schatz damaliger Grossen an Erzeugnissen dieser Art bot[2]. In der kirchlichen Kunst treten schon seit dem 8. Jahrhundert gegossene Aquamanilien (oft in Thierform, z. B. in S. Lorenzo fuori le mura) auf. Sonst sind es hauptsächlich die Altar- Metalltechnik.

[1] Vgl. dafür Clemen Merowing. und karol. Plastik (Bonn 1892) S. 48 f.

[2] Zu den hier in Betracht kommenden profanen Werken gehört auch das Metallgefäss, an dessen Wänden in Caelatura die Thaten des Herakles dargestellt waren und von dem uns Theodulph. Carm. 28, v. 129 sqq. eine Beschreibung gibt. Vgl. die Litteratur dazu bei v. Schlosser Schriftquellen zur karol. Kunst (Wien 1892) S. 427 f.

vorsätze (Antependien, Pale d'oro), Reliquienschreine, Tumben und Tragaltäre, an denen sich diese Kunst bethätigt. Solche Antependien besass man in S. Wandrille, in Tours, in S. Denis, in S. Gallen. Von den uns erhaltenen Altären ist der grosse Silberaltar von S. Ambrogio in Mailand, den angeblich Erzbischof Angilbert II (vor 835) durch den inschriftlich genannten *Wolvinius*[1] *magister phaber* fertigen liess, der bedeutendste. Prachtvolle Reliquienschreine besass man in Fulda, S. Germain d'Auxerre, S. Gallen. Einen Reliquienbehälter *ad instar parvi fari* erwähnt man unter Abt Austrulf zu Wandrille (747—753). Einen andern besass Ludwig der Fromme; er kam durch Karl den Kahlen nach S. Denis. König Arnulf schenkte 887 dem Bischof Salomon von Constanz einen thurmförmigen Tragaltar, einen andern, noch in der reichen Kapelle zu München erhaltenen, nach S. Emmeram in Regensburg. Dieses kleine, aber sonst in seinem Aufbau wie in der technischen Ausführung ausgezeichnete Werk gibt die vollkommenste Vorstellung von der Leistungsfähigkeit der karolingischen Zeit auf diesem Gebiete. Die baldachinartigen Ciborien über den Heiligengräbern hatte bereits der heilige Eligius cultivirt; sie wurden jetzt immer beliebter, wie das von Hrabanus Maurus in Fulda über dem Grab des hl. Bonifatius und das von Lothar I in Prüm gestiftete grosse Grabciborium zeigen. Unter Karl dem Kahlen entstanden das von vier Marmorsäulen getragene Ciborium in S. Bénigne zu Dijon und der von Hincmar gestiftete Altaraufbau des hl. Remigius in Reims. Von andern plastischen Werken der Zeit sind die seltsamen, zwei Scenen aus dem Leben des hl. Corbinian darstellenden Silberplatten in Freising (nach 730), die wol unter Karl d. Gr. gearbeiteten Gitter im Aachener Münster, das sogen. A Karls d. Gr. und die viel umstrittene Reiterstatuette des grossen Kaisers, ehemals in Metz, jetzt im Musée Carnavalet in Paris befindlich, zu erwähnen[2].

Fig. 7. Elfenbeinplatte vom Sacramentar des Drogo. I.
(Nach Kraus, Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen.)

[1] D'Agincourt Sculpt. pl. 26, A B C.

[2] E. aus'm Weerth Die Reiterstatuette Karls d. Gr. (Bonner Jahrb. LXXVIII 139). Nachdem G. Wolfram (Die Reiterstat. Karls

Die karolingische Steinplastik bewährt sich hauptsächlich an Sarkophagen, Grabplatten, wie sie häufig am Mittel- und Niederrhein vorkommen, einzelnen, mehr nach England gravitirenden Hochkreuzen (Grisy im Calvados) und Reliefs (Mainz, Ingelheim); vielleicht gehört hierher die Metzer Madonna der Rue S. Gangoulf, welche aber Clemen auch einer spätern Zeit zuschreibt. Charakteristisch für diese Arbeiten ist die flache Behandlung und der Mangel jeder Modellirung. In der Bildung des Capitells wird wieder auf die Voluta und das umgeklappte Akanthusblatt zurückgegriffen. Steinplastik.

Viel bedeutender sind die Leistungen der Zeit auf dem Felde der Elfenbeinplastik, welche gegen Ende des 9. und zu Anfang des 10. Jahrhunderts ihren vorläufigen Höhepunkt erreichte. Eine italienische Schule ist in den Aachener Tafeln wie in denen von S. Ambrogio in Mailand und des Britischen Museums vertreten. Die im heutigen Frankreich entstandenen Sculpturen dieser Art glaubt Clemen drei verschiedenen Schulen zuweisen zu können: einer des Centrums (Tours, Sens, Poitiers: Evangeliendeckel von Saulieu, 7. Jahrhundert; Tafel in Nancy; Sammlung Foul in Paris; das grosse Elfenbeinkästchen des Louvre mit biblischen Scenen; andere Tafeln im Louvre; die Tafeln der Sammlung Webb und des Britischen Museums mit der Kreuzigung; zwei Tafeln im Kensington Museum), einer andern, die in der Zeichnung unter angelsächsischem Einflusse steht und wahrscheinlich in der Normandie und Picardie blühte (Elfenbeinplatte des Museums zu Amiens mit der Darstellung des hl. Remigius; die Elfenbeindeckel vom Gebetbuch Karls des Kahlen, Cod. Paris. 1152, mit der Geschichte Davids und Nathans und der dem Utrechter Elfenbeinplastik.

Fig. 8. Elfenbeinplatte vom Sacramentar des Drogo. II.
(Nach Kraus, Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen.)

---

d. Gr., Strassb. 1890) die Statuette als ein archaistisches Werk der Renaissance erklärt hatte, hat P. Clemen (Die Porträtdarstellungen Karls d. Gr. S. 45 [Zeitschr. des Aach. Geschichtsv. XI 185]; ferner: Merowingische und karolingische Plastik S. 53 f. u. a.) den karolingischen Ursprung des Gusses vertheidigt und sie als ‚das höchste Werk der karolingischen Metallurgie' in Anspruch genommen.

Psalterium verwandten Uebersetzung des Ps. 56 in die Plastik — ein Motiv, das auch auf einem Züricher Elfenbein und in einer Handschrift des Britischen Museums wiederkehrt), und einer dritten, die im 9. und 10. Jahrhundert hauptsächlich in Metz ihren Sitz hatte (Einbandplatten zu den ehemals in Metz, jetzt in Paris befindlichen Handschriften Cod. 9390, 9383 — Kreuzigung mit Kirche und Synagoge, Terra und Oceanus —, 9453, und eine Platte in Metz, letztere wieder mit der Kreuzigung und dem Bildnisse des Bischofs Adalbero I, 940). Der letztgenannten, Metzer Schule gehört auch eine durch die Schärfe ihrer Umrisse ausgezeichnete Gruppe an,

1. 2.

Fig. 9. Diptychon mit liturgischen Darstellungen. (Nach Passavant.)
1. In der ehemaligen Spitzerschen Sammlung in Paris. 2. In der Stadtbibliothek zu Frankfurt a. M.

als deren Hauptvertreter wir die Einbanddecken des Sacramentars des Drogo (Cod. Paris. 9428, Fig. 7 u. 8) und das Diptychon mit den liturgischen Darstellungen (Fig. 9) zu betrachten haben, von dem eine Tafel jetzt in Frankfurt (Stadtbibliothek) ist, die andere bis vor kurzem in der Spitzerschen Sammlung in Paris war[1].

[1] Für die Metzer Elfenbeine ist auf mein ‚Kunst und Alterth. in Elsass-Lothringen' III 575 ff. zu verweisen. Die Frankf. Platte gab zuerst Passavant im Archiv f. Frankf. Gesch. u. Kunst 1839, I; dann jetzt v. Weizsäcker Die mittelalterlichen Elfenbeinsculpturen in der Stadtbibliothek zu Frankfurt. Frankf. a. M. 1896.

Fig. 10. Tutilo-Tafel in S. Gallen. I.

Die specifisch deutsche Production in dieser Richtung hatte zunächst ihren Sitz in den niederrheinischen Klöstern, deren namhafteste Erzeugnisse sich jetzt auf belgischem Boden befinden (so das grosse Diptychon im Domschatze

zu Tournay, andere zu Lüttich, Tongern); andere sind jetzt in England (so besonders in der ehemaligen Fejérvary-Sammlung, nun Museum Mayer zu Liverpool und im Kensington Museum), in der Sammlung Micheli zu Paris, in der Bodleyana zu Oxford; dahin zählen weiter die Diptychen des Darmstädter Museums[1], die Tafel des Herrn E. v. Boch in Mettlach u. s. f. Dem Ausgang des Jahrhunderts eignet vorzüglich die süddeutsche Schule, für welche S. Gallen den Mittelpunkt darstellt. Der Name des S. Gallener Mönches Tutilo († nach 912) steht hier im Mittelpunkte der künstlerischen Bewegung, obgleich sehr fraglich ist, ob wir etwas von der Hand dieses in allen Kunstzweigen gerühmten Mannes besitzen. Ob die sogen. Tutilo'schen Tafeln in S. Gallen (Fig. 10 u. 11) ihm mit Recht zugeschrieben werden, das wird wol stets eine offene Frage bleiben[2]. Von diesem Diptychon, das mit reicher Einfassung aus vergoldetem Silber mit getriebenem Blattwerk und Edelsteinen umrahmt ist, enthält die eine Tafel den Rex gloriae zwischen Cherubim und den vier Evangelisten, dazu die Personificationen von Sonne und Mond, Meer und Erde; die zweite Tafel bietet die Himmelfahrt Mariens zwischen dienenden Engeln und darunter zwei Scenen aus der Legende des hl. Gallus. Clemen will daneben noch eine Abzweigung dieser Gruppe aufstellen, die in Salzburg oder Kremsmünster ihren Sitz gehabt hätte und die sich bereits den Arbeiten des 12. Jahrhunderts genähert hätte; aber von den reichen angezogenen Beweisstücken ist das eine, vermeintlich aus Kremsmünster stammend, sicher eine Fälschung.

Wie dem auch sei, eine sichere Thatsache wird auch von Clemen unumwunden anerkannt: es ist die, dass die Figurenplastik des Frankenreichs sich durchweg an die classische Tradition anschliesst. ‚Die ganze mitteleuropäischen Kunst bis zum 10. Jahrhundert lebt von dem Erbtheil der Römer. Die Kunst der festländischen Völker bestand ausschliesslich in der Combination antiker Formen und Techniken mit den einheimischen und in der Anpassung der ersteren an die eigenen individuellen Verhältnisse; die Iren und Angelsachsen sind von Anfang an weit schöpferischer, sie sind zur Originalität gleichsam gezwungen, weil ihnen ein geringerer Vorrath von Vorbildern zu Gebote stand.' Dafür hat die karolingische Kunst den Einfluss der angelsächsischen übernommen und eine Zeitlang die führende Rolle zu spielen vermocht.

Statuarische Kunst.

Die statuarische Kunst dieses Zeitalters dürfen wir uns noch als wenig entwickelt vorstellen. Die Person des grossen Kaisers lebte in der Sage, in der Litteratur, in der Kunst fort[3]; aber die emsigen Untersuchungen über die Porträtdarstellungen desselben haben ein ausreichendes Vermögen

[1] G. Schäfer Denkm. d. Elfenbeinplastik in Darmstadt S. 50. — Dr. Schneider in der Revue de l'art. chrét. 1888.

[2] Ueber Tutilo (von ihm spricht Ekkehard Cas. S. Gall. z. J. 917, M. G. SS. II 88) s. u. a. A. Schultz bei Dohme Kunst u. Künstler I 29; Westwood Nr. 267. 268; Bode Gesch. der deutschen Plastik S. 8; v. Schlosser Beiträge (Wiener Sitzungsber. CXXIII 180); vorzüglich aber R. Rahn a. a. O. S. 111. 131. 528. 786 f. 795. — Nach diesen Tutilo-Tafeln ist offenbar, mit freier Benutzung anderer Vorlagen, die Linzer Elfenbeinplatte mit der Ascensio, der Maiestas Domini und dem die heilige Jungfrau verehrenden Bischof Salomon von Constanz gearbeitet, d. h. in moderner Zeit gefälscht. Einige, nicht alle Gründe für die Annahme der Unechtheit hat Schnerich (bei Graus Kirchenschmuck 1894) gegeben.

[3] Vgl. dazu die belehrende Abhandlung E. Müntz' La légende de Charlemagne dans l'art du moyen-âge (Études iconogr. et archéol. 1 [Par. 1887] 75 s.).

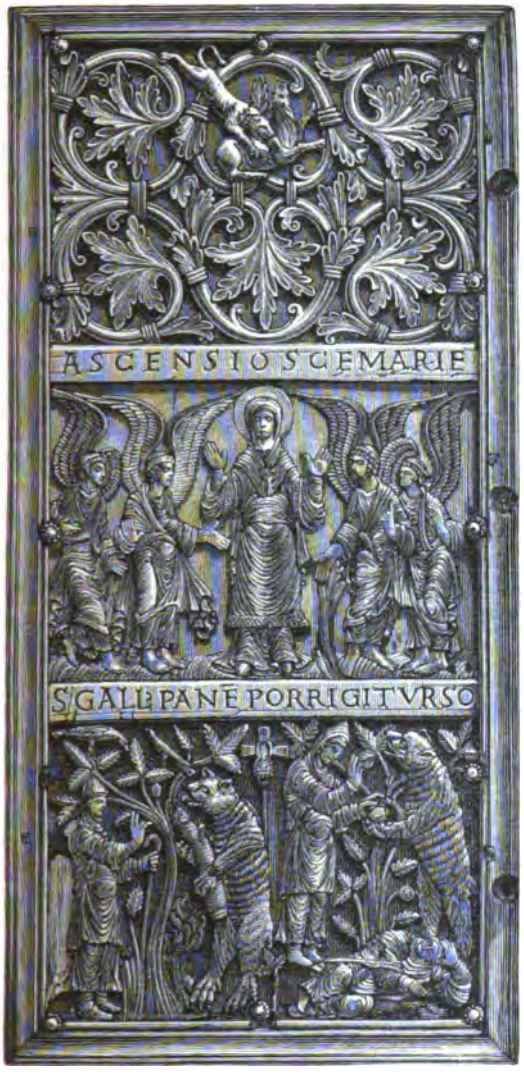


Fig. 11. Tutilo-Tafel in S. Gallen. II. (Mittelstück.)

der Zeit nach dieser Richtung nicht zu erhärten vermocht[1]. Wie wenig das Karl d. Gr. selbst verkannt hat, geht daraus hervor, dass er gelegentlich seines Besuches in Ravenna die eherne Reiterstatue des Königs Theoderich wegnehmen und nach Aachen überführen liess, wo sie vor seinem Palast als Symbol der kaiserlichen Majestät aufgestellt wurde. Da sah sie Walahfried Strabo, dem wir die Beschreibung des Werkes verdanken. Es war aus vergoldeter Bronce in Ueberlebensgrösse, das Ross erschien in Schrittstellung wie in dem Reiterbild Justinians auf dem Augusteion in Constantinopel. Das heidnische Werk scheint diesseits der Alpen missfallen zu haben und musste bald nach Karls Tode von seinem Platze weichen. Aber die Thatsache dieser Verschleppung ist für die Auffassung der Zeit und ihres Verhältnisses zu der Antike hochinteressant. Walahfried Strabo beleuchtet sie durch eine Bemerkung, von deren Bedeutung er vielleicht selbst kein Bewusstsein hatte: ‚Wenn es', sagt er, ‚der Kaiser befiehlt, wandeln alle Werke, welche die heidnische Welt *(miser orbis)* gegossen hat, in die Burgen der Franken nach Aachen.'[2]

[1] Clemen Die Porträtdarstellungen Karls d. Gr. a. a. O. Die hier S. 222 gegebene Ausführung über eine Statue des Kaisers Karl in Lorsch beruht auf einem Lesefehler. Es handelt sich um eine sogen. Longitudo (‚statura ferrea Caroli M. in qua scriptum erat argenteis literis: Karolus M. Imperator iussit cubitum istum fieri iuxta mensuram suam'). Vgl. Hellwich Antiq. Lauresh. bei Ioannis Rer. Mog. III 1727; dazu v. Schlosser Schriftquellen S. 367.

[2] Von der Theoderichstatue berichtet uns Agnellus Lib. pontif. Rav. p. 123 (mit der merkwürdigen Angabe, sie sei ursprünglich ein Bild des Kaisers Zeno, 474—491, gewesen), der um 839 schrieb und die Statue in Francia weiss. Die Schilderung Walahfrieds trägt den Titel ‚Versus in Aquisgrani Palatio editi anno Hludovici imp. XVI de imagine Tetrici' (!) (abgedruckt bei Dümmler l. c. II 370). — Dazu C. Bock im Bonner Jahrb. 1844. 1871. Dümmler in der Zeitschr. f. deutsches Alterth. XII 461. Dehio in Zahns Jahrb. für Kunstw. V (1872) 176. Schmidt ebd. VI (1873) 1. Ebert in Sächs. Sitzungsber. 1878. Aus'm Weerth B. J. 1878, 159. Dobbert im Repert. f. Kunstw. VIII 162. Clemen a. a. O. S. 246. v. Schlosser Beiträge S. 164—175; ders. Schriftquellen S. 431 f.

IV.

Monumentale Malerei.

Wir haben gesehen, dass die merowingische Zeit bereits die monumentale Malerei pflegte; selbst beim Abgange weiterer Bezeugung müssten wir annehmen, dass dieser Kunstzweig unter den Karolingern nicht verlassen wurde[1]. In der That erlauben uns die schriftlichen[2] und inschriftlichen[3] Quellen, uns eine annähernde Vorstellung von dem Umfang der unter ihnen blühenden Wandmalerei zu machen; aber da keines der also beschriebenen Denkmäler auf uns gekommen ist, kann man über den Werth und den Charakter derselben kein Urteil fällen.

Von Apsiden- und Einzelbildern, welche hier in Betracht kommen, werden uns unter anderen geschildert solche in Gorze bei Metz durch Alcuin, auf dem Petersberge bei Fulda und in der Basilika daselbst durch Hrabanus Maurus (letztere ausgeführt durch Eigils Schüler Brun, der sich selbst in der Inschrift nennt), eine Maiestas Domini zwischen den evangelistischen Zeichen in Lyon (?) durch Florus von Lyon, verschiedene den Eingang zur Kirche, den Taufbrunnen, ein Fenster, eine Thüre u. s. f. in S. Denis schmückende durch den Hibernicus exul (Dungal?), Bilder an einem Propinatorium und *ad mensam* durch Theodulf, solche in einem Refectorium der Reichenau, ein David im Kreise seiner vier Sänger in Salzburg, ein thronender Christus in Centula, eine Nativitas im Freisinger Dom.

Cyklische Compositionen.

Unter den uns durch schriftliche Zeugnisse und Inschriften bewahrten cyklischen Compositionen werden in einer spätern und wenig zuverlässigen Quelle, in Turpins Gesten Karls d. Gr., Scenen aus dem Alten und Neuen Testament *(veteris et novi legis historiae)* erwähnt, welche in dem Oktogon Karls (*b. Mariae virginis basilica* heisst es hier) angebracht waren. Dann sollen dort in der Kaiserpfalz Karls Feldzüge gegen die Mauren in Spanien und die sieben freien Künste gemalt gewesen sein. An sich ist das letztere nicht unglaubwürdig; die Personification der sieben Künste war dem Zeitalter geläufig, wie man aus einem Gedichte Theodulfs sieht. Ferner soll Karl ein Mosaik an der Kuppel seines Oktogons haben anbringen lassen, welches Christus thronend auf der Weltkugel, umgeben von Engeln, unten die 24 Aeltesten der Apokalypse darstellte. Aber die 1053 geschriebene Vita des Bischofs Balderich II von Lüttich bezeugt ausdrücklich, dass das Münster zu Aachen bis auf die Zeiten Kaiser Otto's III der Bemalung entbehrte und dieser Kaiser erst (anlässlich seines Besuches in Aachen 997) die Decoration durch den italienischen Meister Johannes ausführen liess[4].

---

[1] Karls d. Gr. Capitular vom Jahre 807 (c. 7) spricht ausdrücklich von Wandmalereien: ‚Volumus itaque, ut missi nostri per singulos pagos videre studeant, primum de ecclesiis, quomodo structae aut destructae sunt, in tectis, in maceriis sive in parietibus sive in pavimentis nec non in *pictura*, etiam in luminariis sive officiis.' Man sieht, dass hier die erste Veranstaltung für die Erhaltung der Kunstdenkmäler vorliegt: die *missi* fungiren als staatliche Conservatoren auch für die Kirchen.

[2] Dieselben sind jetzt sorgfältig zusammengestellt durch v. Schlosser Schriftq. S. 312 ff. Dazu dessen Beiträge S. 101 f. Leitschuh Gesch. der karol. Malerei (Berl. 1894) S. 54.

[3] Für die inschriftlichen Quellen sind jetzt zu vergleichen: de Rossi Inscr. II 1, Prooem. lvii f. Steinmann Die Tituli u. s. f. (Leipz. 1892). Kraus Christl. Inschr. d. Rheinlande.

[4] Das Aachener Mosaik, welches im 17. Jahrhundert zu Grunde ging, ist uns durch eine Zeichnung Ciampini's (Vet. mon. II 41; wiederholt Aus'm Weerth Kunstdenkm. II, Taf. 32. Garrucci Storia tav. 282. Barb. de Montault Die Mosaiken zu Aachen, 1872) erhalten, und zwar nach den Notizen des 1686 verstorbenen Propstes Van der Linden.

Umfassendere Arbeiten auf diesem Gebiete brachte die Regierung Ludwigs des Frommen. Die Kapelle und der Hauptsaal der von diesem Herrscher vollendeten Pfalz zu Ingelheim wurden jetzt, jedenfalls vor 826, jene mit Scenen aus dem Alten Testament, dieser mit den Thaten der grossen Heroen der Heidenwelt — Cyrus und Ninus, Romulus und Remus, Hannibal und Alexander, wie man sie aus Orosius kannte — geschmückt[1]. Beachtenswerth ist in diesen Compositionen der typologische Zug, der sich in der Gegenüberstellung der alt- und neutestamentlichen Scenen zeigt und der uns hier zuerst wieder in der karolingischen Kunst begegnet. Einen bloss alttestamentlichen Cyklus beschreibt uns Alcuin (Carm. 115); doch ist sehr zweifelhaft, ob hier an Wandgemälde und nicht vielmehr an einen Minaturencodex zu denken ist. Cyklische Darstellungen besass auch die Abtei Centula. Vor allem aber sind die uns nur durch ihre Tituli bekannten Wandgemälde der 830 durch Abt Gozbert erbauten Basilika zu S. Gallen bedeutend, wo (in naher Verwandtschaft mit dem Codex Epternacensis zu Gotha) die evangelische Geschichte mit der Eintheilung in Jugend, Wunder und Passion des Herrn gegeben ist[2].

Andere cyklische Compositionen boten ein von Alcuin besungenes Coemeterium S. Amandi in Salzburg[3] und die Basilika zu Hersfeld, für welche fälschlich dem Hrabanus Maurus zugeeignete Verse gedichtet wurden[4]. Vor allem aber kommt im Frankenreiche neben Ingelheim und S. Gallen Lüttich in Betracht, wo vermuthlich in einer auf einem Oberstock *(in solario)* gelegenen Hauskapelle der Bischof Hartgar I (841—855) neutestamentliche Scenen malen liess, für welche der irische Magister Sedulius Scotus die Tituli schuf[5]. Etwas später entstanden unter Papst Formosus (891—896) im Schiff von S. Peter die Fresken, deren Zeichnung uns Grimaldi erhalten hat. Auf alle diese Cyklen werden wir in einem andern Zusammenhang zurückzukommen haben.

So wenig wie von diesen Wandgemälden haben sich Tafelgemälde aus der Zeit erhalten, obgleich deren bereits mehrfach erwähnt werden[6]. Das

---

Aelter noch ist die Erwähnung bei P. van Beeck (1620). Es liegt also kein Grund vor, mit Dohme Ciampini's Zeichnung für apokryph zu erklären. Das Zeugniss des Lütticher Mönches von S. Jakob (M. G. SS. IV 724—738) ist zuerst von Janitschek (Strassb. Festgruss S. 22) geltend gemacht worden. Vgl. auch Leitschuh S. 54 und Kraus Christl. Inschr. d. Rheinl. II Nr. 476. Ein Mosaik mit der Bundeslade besass nach Theodulfs Mittheilung die Kirche von Germigny-des-Prés im Loiret (806), und nicht lange danach entstand das grosse Apsidalmosaik in S. Ambrogio zu Mailand (832) mit dem zwischen Gervasius und Protasius thronenden Erlöser.

[1] Die Ingelheimer Gemälde beschreibt uns Ermoldus Nigellus SS. IV 179—246. Vgl. dazu Bersch und C. Bock im Niederrh. Jahrb. II 1, 241. Janitschek Strassb. Festgruss S. 24. v. Schlosser Beiträge S. 24 f.

[2] Carmina Sangallensia Nr. VII, ed. Dümmler l. c. II 480—482 Kraus Christl. Inschr. d. Rheinl. II Nr. 19; dazu v. Schlosser Schriftq. Nr. 931 und Beiträge S. 139. Ob die in Ekkeharti IV Carmen ad picturas claustri s. Galli Purchardi abbatis iussu erwähnten Gemälde (Kraus a. a. O. Nr. 20) jemals ausgeführt wurden, ist sehr zweifelhaft. Andere Bilder (die Sapientia) befanden sich in Grimolds Palast. Vgl. jetzt Kraus a. a. O. Nr. 23 [1-4] und v. Schlosser Schriftq. S. 138.

[3] Alcuini Carm. 109, 15; ed. Dümmler l. c. I 338. — Springer vermuthet eine Weltgerichtsdarstellung.

[4] Brower Hrab. Maur. Carm. app. p. 104. 106. Migne CXII 1680. Es ist sehr fraglich, ob die Verse und die Bilder ins karolingische Zeitalter fallen. Für die echten von Hrabanus gedichteten ziemlich zahlreichen Tituli vgl. Dümmler l. c. II 219 sq.

[5] Sedul. Scot. Carm. 13, ed. L. Traube in Poët. lat. aevi Carol. (M. G.) III 1, Nr. 48; vgl. dazu v. Schlosser Beiträge S. 101 f.

[6] Libri Carol. III 16. Vita s. Angilb. c. 7. Angilberti Carm. 1—5. Gesta abb. Fontanell. c. 17. Flodoard. Hist. Rem. III 5. Vita Sual. 8 (M. G. SS. XV) u. a. Vgl. v. Schlosser Schriftq. S. 394.

Glasmalerei

gleiche gilt von den Glasgemälden. Dass die Glasfabrication im fränkischen Reich schon ziemlich frühzeitig im Schwunge war, lehrt Beda's Notiz über die Glasfabricanten *(vitri factores)*, welche der Abt Benedict von Weremouth um 678 nach England brachte, wo diese Kunst bis dahin unbekannt war[1]. Dass diese Künstler figurirte Glasscheiben schufen, ist nicht gesagt und kaum anzunehmen. Dass aber in der karolingischen Zeit bereits gemalte und figurirte Glasfenster aufkamen, kann nach den jetzt beigebrachten Zeugnissen nicht mehr zweifelhaft sein[2]. Solche gemalte Fenster werden sowol in Westfalen als in S. Gallen im 9. Jahrhundert erwähnt, und es kann daher weder Reims, wo Erzbischof Adalbert 989 die Kirche des hl. Remigius mit *fenestris diversas continentibus historias* ausrüsten liess, noch das Kloster Tegernsee in Bayern, wo um das Jahr 1000 *discoloria picturarum vitra* erwähnt werden, die Ehre dieser Erfindung in Anspruch nehmen. Sehr rasch kann sich dieselbe übrigens nicht verbreitet haben, denn noch zwei Menschenalter später liess Abt Desiderius von Montecassino († 1087 als Victor III) nur die Hauptfenster der von ihm errichteten Kirchen mit in Blei gefassten Glastafeln versehen, während die übrigen Fenster noch mit Spath verschlossen wurden[3]. Für weite Kreise scheint Tegernsee, wo zu Anfang des 11. Jahrhunderts zahlreiche Bestellungen eingingen, den Bedarf gedeckt zu haben[4].

Buchmalerei.

Derjenige Kunstzweig, aus welchem uns Monumente der karolingischen Zeit am zahlreichsten überkommen sind und der uns demnach das künstlerische Vermögen der Epoche nach der Richtung der Malerei allein zu beurteilen in die Lage setzt, ist die Miniaturmalerei[5].

Karls Bestreben war frühzeitig auf die Herstellung correcter liturgischer Bücher und von den vielen Fehlern der Abschreiber gereinigter Bibeltexte gerichtet. Er traf selbst Veranstaltung, solche verbesserte Abschriften zu einem mässigen Preise dem grössern Publicum zugängig zu machen[6]. Die reformatorische Thätigkeit, welche dem Text zugewandt wurde, kam aber nun auch der künstlerischen Ausstattung zu gute: die heiligen Bücher treten in

---

[1] Beda Vener. Vita bb. abbat. etc. (Opp., ed. Giles IV 366): ‚misit legatarios Galliam, qui vitri factores (artifices scil.) Britanniis eatenus incognitos ad cancellandas ecclesiae porticumque et coenaculorum eius fenestras adducerent' etc.

[2] Das Hauptzeugniss dafür ist die zuerst von Nordhoff (Repert. f. Kunstw. III 461, vgl. XI 156) aufgewiesene Stelle in der Vita II s. Ludgeri (SS. II 423): ‚aurora iam rubescente et luce paulatim per fenestras irradiante imagines in eis factas monstrare digito cepit'; weiter das Gedicht Ratperts von S. Gallen, welcher von der Frauenkirche in Zürich singt: ‚sicque fenestrarum depinxit plana colorum' etc. (Mitth. d. Antiq. Ges. Zürich VIII, Beil. 11). Die von Hauck (Kunstgesch. Deutschl. I 209, Anm. 2; II 1, 234 f.) betonten Stellen aus Gregor von Tours (Hist. Franc. VI 10; Glor. mart. 58) beweisen den häufigen Gebrauch von Glasfenstern, nicht aber von farbigen und noch weniger von figurirten.

[3] Leo Ost. III 29. 34.

[4] Vgl. W. Wackernagel Die deutsche Glasmalerei (1855) S. 10. 16 f. Bucher Gesch. d. techn. Künste I 57. Otte a. a. O. I [5] 89. — Die Quellenbelege für Tegernsee (Brief des Abtes Gozbert von Tegernsee, 983—1001) bei Pez Thes. anecd. VI 1, 122; dazu die Controverse zwischen Sepp (Allg. Ztg. 1879, S. 4181) und R. Rahn (ebd. 1879, S. 4387).

[5] Vgl. dazu jetzt Janitschek Gesch. d. deutsch. Malerei S. 17, besonders aber dessen glänzende Abhandlung in der Publication: ‚Die Trierer Ada-Handschrift' (Leipz. 1889) S. 63. Leitschuh a. a. O. S. 70. Woltmann Gesch. d. Malerei I 202 f. Von den grossen Prachtwerken kommen in Betracht: de Bastard Peintures et ornements des manuscr.; du Sommerard Les arts au moyen-âge; Humphray The Illuminated Books of the Middle-Ages; Westwood Palaeogr. sacra pictoria; Silvestre Paléographie universelle.

[6] Vgl. Cap. von 782 (M. G. Legg. I 44). Sickel Regg. Carol. n. 98. Einhardi Vita Caroli c. 26.

ihrer ganzen Erscheinung ebenso als Gegenstände des Genusses wie als Elemente der Bildung auf. Die an den Hof gebundene Schola Palatina mit ihren Häuptern, Alcuin vor Allen, Petrus von Pisa, Paulus Diaconus, Theodulf, erscheint als der Mittel- und Ausgangspunkt dieser Schreibe- und Illustrationskunst, welche nach völliger Ueberwindung aller der Zeit Karls noch etwa anhaftenden Bedenken in der Periode Ludwigs des Frommen das religiöse Motiv in der Buchmalerei noch reicher ausgestaltete und unter Karl dem Kahlen ihre vollste Entwicklung erreichte. Unter Karl war es hauptsächlich

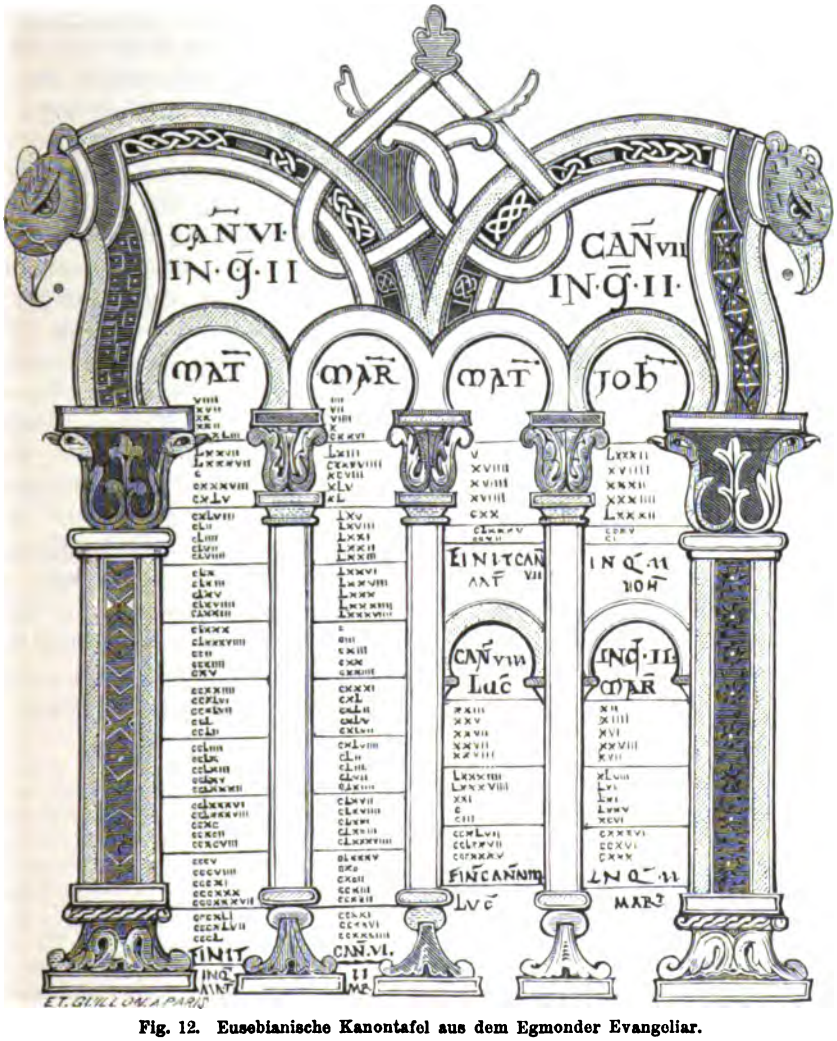


Fig. 12. Eusebianische Kanontafel aus dem Egmonder Evangeliar.

nur noch das Alte Testament, unter Ludwig ward es das Neue Testament, welches gepflegt wurde, und aus der Zeit Karls des Kahlen haben wir als den reichsten Bilderatlas der ganzen Epoche die Bibel von S. Paul (S. Callisto) in Rom. Legte man sich nach der Seite des Stoffes eine Beschränkung auf, so sah man sich um so mehr zur Betonung des decorativen Elements gedrängt, und nach dieser Richtung hat denn die karolingische Kunst ihre höchsten Leistungen aufzuweisen. Dass sie hierbei zunächst auf einer gewissen nationalen Ornamentik, die sich zum guten Theil an die Webe- und

Metalltechnik anschloss, fusste, wird kaum in Abrede gestellt werden können. Es kamen andere Einflüsse hinzu. Einmal Nachwirkungen des Völkerwanderungsstils, bezw. jener Mischung barbarischer und orientalischer Motive, von der oben gesprochen wurde; dann die von Irland ausgehende Strömung mit ihrer Bevorzugung der Spirale, der Windungen und Durchschlingungen der Flechtformen. Die karolingische Kunst suchte den angestammten Besitz mit den fremden Elementen zu verschmelzen und sie gewann in dem Studium der spätrömischen Ornamentik die Normen für die organische Verbindung derselben. Aus den Sarkophagsculpturen, den gemalten Handschriften und den Mosaiken der christlichen Römerzeit übernahm sie eine Reihe von Formen, namentlich aus der Pflanzenwelt (die Palmette, das Akanthusblatt, das Herzblatt, die Blütenrosette, die Ranke), aus der Thierwelt und Mythologie neben anderen Gestalten die Seedrachen, Tritonen, Chimären, den Bellerophon u. s. f. Auch der Eierstab, der Mäander und Zickzack wandern herüber, und desgleichen, worauf es vor allem ankam, die Empfindung für die Gesetze der classischen Ornamentik und die harmonische Ausgestaltung der Motive. Aber man ging auch, wie das Thegan von dem Kaiser Karl selbst betont, auf die griechischen und syrischen Handschriften zurück. Von den letzteren übernahm man die sogen. Eusebianischen Kanontafeln (vgl. Fig. 12), die in der Gestalt von Rundarcaden geordnet waren und bei denen ein sehr eigenthümliches reiches decoratives System platzgriff[1]. Besonders ist es der Hauptbogen, der mit allerlei exotischen Pflanzen und Thieren, auch mit menschlichen Figuren und fabelhaften Gestalten belebt wird, Motive, die sich freilich auch ähnlich in der antik-römischen und altchristlichen Buchmalerei, wie dem vaticanischen Terenz und dem Kalender der Philocalus, finden. Gleichwol kann kaum zweifelhaft sein, dass der Import dieser Kanonesdecoration auf unmittelbaren Einfluss syrischer Handschriften zurückgeht.

Die Feststellung einer Reihe von Schreibschulen, welche sich in die Hervorbringung der hier in Betracht kommenden Denkmäler theilen, war bereits früher erreicht; aber die Eigenthümlichkeiten jeder Schule in feste Grenzen zu bannen, hatte noch 1888 A. Springer als künftiger Forschung vor-

[1] Die Kanones des Eusebius gehen auf den durch Victor von Capua übermittelten Versuch des Ammonius Sakkas zurück und benutzten die Kapiteleintheilung der vier Evangelien. Eusebius ordnete zehn solcher Tafeln, von denen die erste die allen vier Evangelisten gemeinschaftlichen Stellen verzeichnet; die zweite die Stellen, welche nur bei Matthaeus, Marcus und Lucas gelesen werden; die dritte, was Matthaeus, Lucas und Johannes bieten; die vierte die Parallelstellen von Matthaeus, Marcus und Johannes; die fünfte die Concordanz von Matthaeus und Lucas; die sechste diejenige des Matthaeus und Marcus; die siebente die des Matthaeus und Johannes; die achte die des Lucas und Marcus; die neunte die des Lucas und Johannes; die zehnte, in getrennten Serien, was von den vier einzelnen Evangelisten jeder für sich allein enthält. Bei jedem Evangelium pflegte dann angemerkt zu sein (und zwar mit schwarzer Tinte) die Zahl der es bildenden Verse; unter jedem Verse steht in rother Tinte die Nummer des Kanon, welche die Concordanz enthält. In Fig. 12 sieht man die Can. VI (in den zwei ersten Columnen), VII (obere) und VIII (untere Partie der zwei letzten Columnen) dargestellt. Die Concordanz ist durch In Q. II (in quo duo conveniunt) angegeben, die Namen der betreffenden Evangelisten stehen über und unter der Columne (vgl. Reusens Élém. d'arch. I ²494). — Es ist das Verdienst Janitscheks (Festgruss S. 5 f. und a. a. O.), die Bedeutung der Kanontafeln für die Kunstgeschichte zuerst erkannt zu haben. Es konnte nur fraglich erscheinen, ob die Entlehnung derselben seitens der Abendländer direct (wie Janitschek annimmt) oder auf dem Wege der griechischen Buchmalerei stattgefunden habe. Das erstere dürfte vorläufig als das Wahrscheinlichste festzuhalten sein.

behalten erklärt. Sehr bald darauf konnte Janitschek das Resultat seiner auf diesen Punkt gerichteten Untersuchungen vorlegen. Danach ergaben sich nachfolgende Schulen, denen die Gemeinsamkeit in Auffassung der Natur und in den Normen für die Arbeitsführung ihren Charakter gibt.

Eine Gruppe von Handschriften, welche Janitschek am liebsten mit der Schola Palatina selbst in Beziehung setzt und die sich vor allen anderen durch die Lauterkeit antiker Formempfindung und reifes Verständniss für die menschliche Gestalt auszeichnet, die örtlich hauptsächlich auf Aachen zurückweist, wird durch die Evangeliarien in der Wiener Schatzkammer, in Aachen und in Brüssel vertreten. Der ältern Schule von Tours eignen die Alcuin-Bibeln, in denen die angelsächsische Ornamentik sich wiederfindet (Codd. in Zürich, Bamberg, in der Vallicellana). Nach kurzem Verfall erreichte unter Abt Adalard (seit 834) die Schule eine neue Blüte, und dieser jüngern, durch einen Zustrom classischer Ornamentmotive und Aufnahme des altchristlichen Bilderkreises ausgezeichneten Gruppe gehören die sogen. Alcuin-Bibel des Britischen Museums, die jetzt in Paris befindliche Rorico-Bibel, das Lothar-Evangelium

Fig. 13. Fall der Stammeltern. Aus der Bibel des Grafen Vivian. (Nach de Bastard.)

(Pariser Nationalbibl. 266), die von dem Grafen Vivian (845—850) geschenkte Bibel Karls des Kahlen (vgl. Fig. 13)[1], das Sacramentar von Autun, weiter die Evangeliarien von Le Mans und Dufay (jetzt in Paris), endlich die Handschrift des Boethius in Bamberg an. Die Metzer Schule blühte in der vor der Stadt gelegenen Abtei S. Martin-aux-Champs und suchte eine grössere Selbständigkeit in der Typenbildung, demnach auch neue Motive einzuführen. Eine Verwandtschaft mit dieser Schule zeigt schon das 781—783 für Karl d. Gr. von dem Mönch Godescalc ausgeführte Evangelistar der Pariser Nationalbibliothek (1993); ihr gehören weiter an das Evangelistar der Pariser Arsenalbibliothek, das Harley-Evangeliar, dasjenige von Abbeville (ob ein Geschenk Karls an Angilbert in Centula?), die Trierer Ada-Handschrift (sogen. Codex aureus von S. Maximin, eine von der angeblichen Schwester Karls d. Gr. Ada gestiftete Evangelienhandschrift)[2], das Evangeliarium der Vaticana (Cod. Pal.

[1] Peintures, ornements, écritures et lettres initiales de la Bible de Charles le Chauve conservée à Paris, publ. par le comte Aug. de Bastard. Par. 1883. Dazu Delisle Bibl. de l'École des Chartes 1883.

[2] Die Trierer Ada-Handschrift, bearbeitet und herausgegeben von K. Menzel, P. Corssen, H. Janitschek, A. Schnütgen, F. Hettner, K. Lamprecht. Leipz. 1889. Das Bruchstück einer andern, angeblich der 809 ge-

lat. 50), Ludwigs des Frommen Psalter (der sogen. Lothar-Psalter, im Besitz von Ellis und White in London), das Evangeliar Ludwigs des Frommen (Cod. Paris. 9388), das der Kölner Kapitelsbibliothek und vor allem die den Höhepunkt der Schule einnehmenden beiden Handschriften, das Evangelium von Soissons (Cod. Paris. 8850) und das Sacramentar des Drogo (Cod. Paris. 9428; ca. 855). Seit Mitte des 9. Jahrhunderts treten uns keine namhaften Erzeugnisse dieser Metzer Schule entgegen. Die Buchmalerei findet jetzt in nordfranzösischen Klöstern ihre bedeutendste Pflege. Der Schule von Reims, welche angelsächsische mit classischen Einflüssen verbindet, werden die Evangelien von Epernay und Blois und das Loisel-Evangeliar (Cod. Paris. 17968) zugetheilt. Auf den Aufenthalt des Dungal wird die starke Einwirkung irisch-schottischer Motive zurückgeführt, welche in der Schule von S. Denis (Evangeliar Franz' II, Cod. Paris. 257; Evangeliar in Lyon, das Evangelistar von S. Vaast in Arras [1], die von Cambray, Boulogne; die Sacramentare von Reims und Stockholm; eine Bibel Karls des Kahlen) bemerkbar sind. Zwischen 850—875 blüht in Corbie eine Schule, welche in dem decorativen Element ihre Auszeichnung suchte, den Bilderkreis des Alten und Neuen Testaments sichtlich erweiterte, aber auch schon Spuren des verfallenden Geschmacks aufweist. Die Hauptvertreter dieser Schule sind ausser dem Sacramentar von Nonantola (876) und dem des Hrodadus die drei für Karl den Kahlen geschriebenen Werke: der Pariser Psalter (Cod. Paris. 1152), von einem gewissen Liuthar zwischen 842 und 869 geschrieben, das Gebetbuch in der Münchener Schatzkammer, das Goldene Buch von S. Emmeram (von Berengar und Liuthard 870 geschrieben, von v. Schlosser als eine nahezu wörtliche Copie des uns verlorenen Alcuin-Evangeliars erkannt) [2], und vor allem die Bibel von S. Paul (auch S. Callisto) in Rom, nach dem Widmungsbild und den es begleitenden Versen durch Ingobert für einen Kaiser Karl geschrieben, in welchem man wol Karl den Dicken (881—888) wird erkennen müssen. An künstlerischem Werthe stehen Ingoberts Bilder hinter den Hauptwerken der Periode Karls des Kahlen zurück, die Technik ist geringer, die Zeichnung ungeschickter; dagegen tritt das dramatische Element stärker hervor und der Bilderkreis ist hier über alle anderen Werke der Zeit hinaus erweitert, wenigstens für das Alte Testament, während für das Neue Testament zum Kreis der Bibel Karls des Kahlen nur Himmelfahrt und Pfingstfest hinzutreten [3]. Als Verwandte dieser Gruppe erscheinen das Colbert-Evangelium (Cod. Paris. 324), das Evangeliar der Coelestiner in der Arsenalbibliothek, das Sacramentar der Pariser Nationalbibliothek (Cod. 41). Fraglich kann sein, ob man eine eigene Orléans'sche Schule anzuerkennen hat, in der die Theodulfischen Bibeln geschrieben wurden.

In sehr abgeschwächtem Masse macht der Einfluss der karolingischen Hofkunst sich in den von Angelsachsen beeinflussten Schulen von Fulda und

storbenen Ada gehörigen Bibelhandschrift kam aus der Schenkung des Dr. Andr. White 1890 in den Besitz von Cornill-University (Allg. Ztg. 1890, Nr. 265, Beil.).

[1] Léop. Delisle L'évangéliaire de S. Vaast d'Arras et la calligraphie franco-saxonne du IXe siècle. Par. 1888.

[2] Die Tituli des Alcuin-Evangeliars haben Baluze Miscell. ed. nov. IV 13 und Dümmler Poët. lat. aevi Carol. I 292 herausgegeben; die des Codex Emmer. Traube ebd. III 1, 252. — Vgl. v. Schlosser Beiträge S. 107.

[3] Mabillon It. ital., ed. Par. 1687 p. 70. Abbildung bei Westwood The Bible of the Monastery of S. Paul near Rome. Oxford and London 1871. Schlecht bei d'Agincourt pl. XL—XLV.

S. Gallen geltend. Hier tritt auch als Keim eines künftigen nationalen Stils der Federzeichnungsstil als neue künstlerische Richtung auf. In S. Gallen knüpft sich die Entwicklung an die Berufung des an Karls Hofschule gebildeten Abts Grimold (841). Der höfische Einfluss, welchen Grimold aus Francien mitbrachte, betraf nicht sowol die dargestellten Sujets als die Ornamentik. In S. Gallen hatten sich bis dahin irische und langobardische Einwirkungen mit fränkischen gekreuzt; wie letztere jetzt die Oberhand gewinnen, zeigen die beiden Hauptwerke der Schule, der Folchard-Psalter, in welchem man die Widmung des Buches an Christus und das Genrebild mit der Klosterschule bewundert, und das Psalterium aureum (Ende des 9. Jahrhunderts)[1], wo namentlich in der Schilderung von Davids Kämpfen die Lebhaftigkeit der Darstellung und die Wärme der Phantasie höchst bemerkenswerth ist. In technischer Hinsicht ist die von den übrigen karolingischen Miniaturen abweichende Ausführung zu bemerken. Jene sind pastos mit Deckfarben gemalt, die S. Gallener Werke des 9. und 10. Jahrhunderts gleichen mehr illuminirten Zeichnungen, ihre Bemalung ist durch transparente Localfarben hergestellt, oder die einfache Zeichnung ist mit leichten Sepiatönen lavirt.

Gewissermassen als versprengte Glieder der karolingischen Familie können betrachtet werden der Codex millenarius der Stiftsbibliothek zu Kremsmünster, das auf Purpurpergament geschriebene, grösstentheils in Cividale erhaltene Evangeliar, die Otfried-Handschrift aus Weissenburg (neuestens durch Clemen auf Fulda zurückgeführt, jetzt in der Wiener Hofbibliothek), endlich die Trierer Apokalypse (Stadtbibl. 31), zu der eine Cambrayer als Verwandte steht. Die farbig angetuschten Federzeichnungen der Trierer Apokalypse sind rohe Copien oder Nachbildungen einer ältern (ob schon dem 5. Jahrhundert angehörenden?) Handschrift, aber ikonographisch von grösstem Belang. Inwieweit in der ottonischen Zeit von einer Trierer Schule zu sprechen ist, werden wir unten sehen. Auch die Wessobrunner Handschrift in München, um 814 geschrieben, bietet Federzeichnungen, deren Roheit in Ansehung der gleichzeitigen Hofkunst ausserordentlich ist.

Diese Hofkunst mit ihrer Vornehmheit und formalen Vollendung hat über ein Jahrhundert die Herrschaft bewahrt. Aber neben ihr lassen sich bereits die ersten Keime einer der Wiedergeburt classischer Formen aus dem Wege gehenden volksthümlichen Richtung beobachten, die nur schüchtern von den gegebenen Vorbildern sich loszusagen und sich der eigenen Phantasie anzuvertrauen wagt, die aber dann in der Beobachtung der Natur erstarkt und den Sieg gewinnt.

Das merkwürdigste Beispiel jener Richtung, wo die unmittelbare Empfindung des Künstlers vorwaltet, wo uns statt Wiederholung gegebener Muster freie Schöpfungen der Phantasie entgegentreten und nicht selten eine aussergewöhnliche poetische Gestaltungskraft sich des biblischen Gegenstandes bemächtigt, ist der seit 1874 auch als älteste uns erhaltene handschriftliche Bezeugung des Quicumque berühmt gewordene Utrechter Psalter[2], der

[1] Vgl. die schöne und wichtige Publication R. Rahns: Das Psalterium aureum in S. Gallen. S. Gallen 1878.

[2] The Utrecht Psalter, Reports addressed to the Trustees of the British Mus. With a Preface by Penrhyn Stanley. Lond. 1874. — Walter de Gray Birch The History, Art and Paleogr. of the Manuscript styled The Utrecht Psalter. Lond. 1876. — A. Springer Die Psalter-Illustrationen im frühesten Mittelalter, mit besonderer Rücksicht auf den Utrechter Psalter. Leipz. 1880 (Sächs. Akad. d. Wissensch. II). — Die Ansicht Hardy's (The Athan. Creed etc.), welcher die Handschrift ins 6. Jahrhundert setzt, hat keinen Beifall gefunden.

gleich den ihm gänzlich verwandten Handschriften ähnlicher Art, dem Harley-Psalter im Britischen Museum und dem Eadwine-Psalter in Cambridge, gegen Ende des 9. Jahrhunderts in England entstanden ist. Man bewundert das Geschick und die Schärfe, mit der hier die Verse eines jeden Psalms ins Bild übersetzt sind.

Die Untersuchung dieses Utrechter Psalters hat A. Springer Anlass gegeben, die Psalterillustrationen des frühern Mittelalters im Zusammenhang zu prüfen. Es wird von der Annahme ausgegangen, dass bei Griechen wie bei Abendländern seit altchristlicher Zeit ein Kunstkanon festgestellt gewesen sei, nach welchem zich die Ausgestaltung der einzelnen Scenen beider Testamente regelte. Nach Springers Annahme lässt sich in der karolingischen Zeit die Bekanntschaft mit diesen älteren Vorlagen wol constatiren, aber gerade die Psalterillustration, glaubt er, wahrte sich ihr gegenüber ihre Schaffensfreiheit, und während die müde Welt des ausgehenden Griechen- und Römerthums in diesem Zweig der Illustration idyllische Motive anwendet, verkündet die germanische Psalterillustration die Freude der Zeit (und des Volks) am Streit und Sieg, an Kampfgetümmel und Waffenlärm. So stossen wir auf den Zusammenhang der Kunst mit dem Volksglauben und der allgemeinen Richtung des nationalen Lebens, womit die frühmittelalterliche Kunst auf historischen Boden gehoben wird.

Diese letztere Beobachtung ist sicher richtig und fein. Was von dem Vorhandensein einer altchristlichen, einen festen Kanon der Darstellungen bietenden und auferlegenden Bilderbibel zu halten ist, haben wir oben erläutert. Wir werden sofort zeigen, wie dieser altchristliche Kanon aber im Laufe der ersten mittelalterlichen Jahrhunderte sich auflöste und der karolingisch-ottonischen Bilderbibel Platz machte. Mit diesem Zersetzungs- oder Umwandlungsprocess, welcher dem individuellen Schaffen überaus viel grössern Spielraum zuwies, hängen Erscheinungen, wie die des Utrechter Psalters, zusammen.

Springer selbst hat eine andere Beobachtung als das wichtigste Resultat dieser seiner Studien hingestellt: die Erkenntniss nämlich, dass in den Psalterillustrationen die byzantinische und die nordisch-occidentale Kunst ihre eigenen Wege gingen. ‚Die Auffassung des Inhalts, die Compositionsweise und die technischen Mittel sind vollständig verschieden. Die nordische Kunst fühlt sich in der Federzeichnung, der einfachen und der colorirten, heimisch, während die byzantinische Malerei ihren Schwerpunkt in den mit Deckfarben ausgeführten, die Wirkung von Gemälden erstrebenden Miniaturen findet. Von einem byzantinischen Einfluss auf die abendländische Malerei im karolingischen Zeitalter darf, wenigstens was die Psalterillustration betrifft, nicht mehr gesprochen werden.‘ Er hat dann weiter es als Aufgabe der kunsthistorischen Forschung bezeichnet, auch in den Bibeln und Evangeliarien das Mass des byzantinischen Einflusses zu prüfen. Er selbst hat das noch für die Genesisbilder gethan. Von dieser hauptsächlich auf den Ashburnham-Pentateuch gerichteten Untersuchung ist bereits (I 470) die Rede gewesen. Den da besprochenen beiden älteren Gruppen wurde als dritte die der karolingischen Handschriften angefügt, in welcher das Princip der zweiten fortgesetzt und weiter entwickelt wurde. Was eine ältere Periode als Vermächtniss hinterlassen, wird hier verbessert und geregelt. Jedes Blatt stellt auch hier mehrere Scenen zusammen, aber die Einzelbilder sind besser geordnet. Das Uebermass des Goldauftrags wird aus dem Einflusse des kalli-

Byzantinische und occidentalische Kunst.

graphischen Elements erklärt. Der Ashburnham'sche Pentateuch ist die unmittelbare Vorstufe zu den Genesisbildern der karolingischen Zeit, nach welcher das Mittelalter (11.—13. Jahrhundert) das Interesse an dieser Illustration wie überhaupt an der Bilderbibel verlor, um es erst in den Armenbibeln des beginnenden Holzschnittes wiederzufinden. Die Zwischenzeit erfreut sich weit mehr an der Illustration der Evangelistarien, welche beim Gottesdienst aufgelegt wurden, und dann den Andachtsschriften, welche der vornehmen Welt in die Hand gegeben wurden.

Auch diese Arbeit hatte zum Erweise des Satzes beigetragen, dass, freilich aus der Wurzel der römisch-christlichen Kunst, die nordische Kunst eine stete selbständige Entwicklung genommen hat. Und ebenso erscheinen

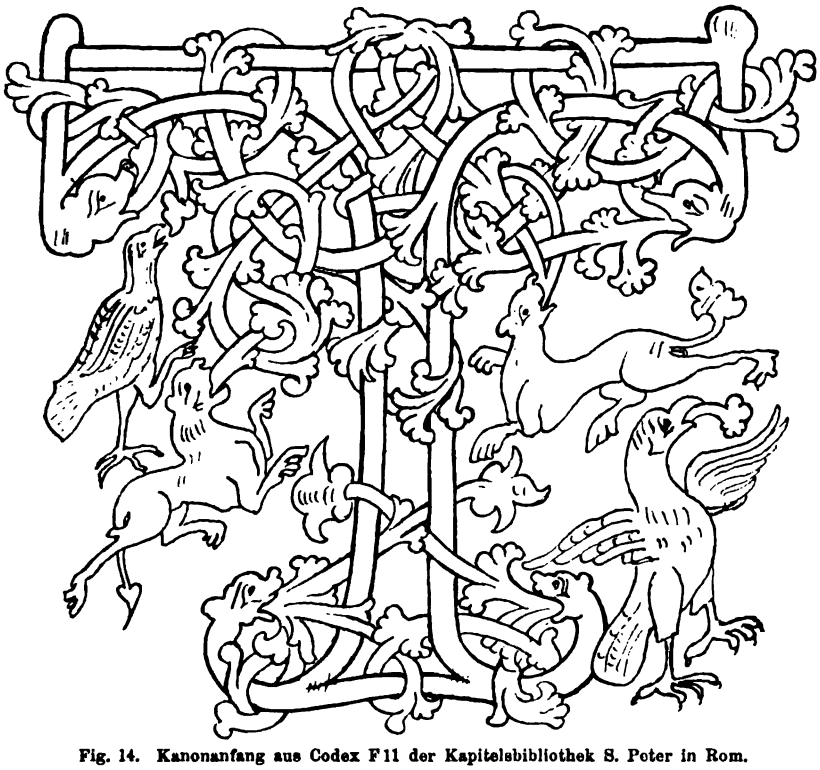


Fig. 14. Kanonanfang aus Codex F 11 der Kapitelsbibliothek S. Peter in Rom.

die Sacramentarien, denen Springer nach dem Vorgange L. Delisle's eine weitere — seine letzte einschlägige — Studie widmete[1], als Zeugen derselben

[1] L. Delisle Le Sacrementaire d'Autun (Gazette archéol. 1884); ders. Mém. sur d'anciens Sacrementaires. Par. 1886. (Extr. des Mém. de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres XXXII 1.) — A. Springer Der Bilderschmuck in den Sacramentarien des frühen Mittelalters. Leipz. 1889 (Abhandl. d. Sächs. Akad. d. Wissensch. IX). Es werden hier die Sacramentarien der Zeit in zwei Gruppen getheilt: die erste beschränkt sich darauf, die Anfangsbuchstaben oder das Anfangswort der Präfation und des Kanon *(Vere dignum* und *Te igitur)* im reichsten ornamentalen Prunke wiederzugeben (so die Sacramentarien von S. Denis, S. Amand, Noyon, Lüttich; vgl. Fig. 14); die zweite Gruppe fügt der ornamentalen Zeichnung dieser Anfangsbuchstaben (V, D, T) noch figürliche Darstellungen ergänzend zu, und zwar dem Text unmittelbar eingeordnet.

Diese Studien sind jetzt vertieft worden durch das treffliche Werk Ebners Quellen und Forschungen z. Gesch. und Kunstgesch. des Missale Romanum im Mittelalter. Iter

selbständigen und gesetzmässigen Entwicklung. Damit war die frühmittelalterliche Kunst gegenüber der ältern Auffassung endlich auf die allgemein geltende geschichtliche Ordnung zurückgeführt. Wir werden sehen, wie die verbesserte Erschliessung der ottonischen Periode diese Erkenntniss nur vertiefen und befestigen konnte.

Italicum. Freib. i. B. 1896. Hier wird zunächst die Ausbeute von neununddreissig italienischen Bibliotheken vorgelegt, und namentlich in den den Texten beigegebenen ‚Forschungen' die Stellung des Kanons in den römischen Sacramentarien, die Handschriftengruppen der letzteren, der Uebergang des Sacramentars zum Vollmissale *(Missale plenum)* aufgewiesen und dann die künstlerische Ornamentation sowol der Sacramentarien als der eigentlichen Missalien nach ihrer historischen Entwicklung verfolgt. Namentlich ist hier die künstlerische Ausstattung des Kanons und der Präfation, die wesentlich ein Initialschmuck ist, in den Vordergrund gestellt und unsere Kenntniss dieses Gegenstandes durch die handschriftlichen Erhebungen der Verfassers entschieden gefördert.

Zwölftes Buch.

Die karolingisch-ottonische Kunst (Fortsetzung). Das Zeitalter der Ottonen. Letztes Stadium der retrospectiven Richtung.

I.

Das Saeculum obscurum.

DAS zehnte Jahrhundert[1] gilt als eines der trübsten in der Geschichte der europäischen Menschheit. Man hat ihm den Namen des *saeculum obscurum* gegeben. In der seiner Darstellung desselben vorausgehenden *Admonitio* hat Baronius für nothwendig gefunden, den Leser aufzufordern, er möge angesichts der hier sichtbaren Verödung und Schändung des Tempels, angesichts der Stürme, in denen das Schifflein der Kirche jeden Augenblick zu versinken drohe, den Muth und das Vertrauen in die Zukunft derselben nicht verlieren.

Wenn ein Blick auf die Geschichte Italiens und insbesondere auf die Schicksale des zum Spielball der Parteien gewordenen Papstthums diese Auffassung des grossen katholischen Geschichtschreibers zu rechtfertigen scheint, so trifft sie jedenfalls hinsichtlich der nordischen Verhältnisse nicht zu; vor allem nicht für Deutschland. Nach der Theilung der karolingischen Weltmonarchie fiel die Reconstruirung und Erhaltung Deutschlands dem sächsischen Königshause zu, dem, was die Summe seiner Leistungen anlangt, nicht leicht ein anderes Geschlecht in der Geschichte unseres deutschen Mittelalters an die Seite gesetzt werden könnte. Ueber die Erneuerung des Kaiserthums durch Otto d. Gr. mag man denken wie man will, mag man v. Sybel oder Ficker beipflichten: die Grösse und Tragweite dieses Ereignisses und seine unermessliche Bedeutung für das Verhältniss des deutschen zum italienischen Geistesleben ist nicht zu bestreiten. Die kirchlichen Zustände zwischen Heinrich I und Heinrich II zeigen ein stetes Emporsteigen und stellen in dem raschen Eintreten des sächsischen Stammes in das Innerste des christlichen Gedankenkreises eine der merkwürdigsten und erfreulichsten Thatsachen der Geschichte dar. Nie hat unser Vaterland einen durch Intelligenz, Bildung und sittliche Eigenschaften hervorragendern Episkopat gehabt.

In Italien zeigen sich freilich in diesem wie in den zwei folgenden Jahrhunderten nur vereinzelte Symptome eines höhern geistigen Lebens. Die Verweltlichung des Klerus liess nur einer wenig fruchtbringenden Rhetorik und den ersten Ansätzen einer formalistischen Rechtswissenschaft Platz; das einzige Erfreuliche sind hier die seit dem 10. Jahrhundert auftretenden

[1] Für die allgemeine Charakteristik der Zeit ist zu vergleichen: Lamprecht in der Zeitschr. f. Geschichtswissensch. VII 1—48; ders. Deutsche Gesch. II (Berl. 1892) 168 f. Besonders aber A. Springer Die deutsche Kunst im 10. Jahrhundert (Westd. Zeitschr. III 201—227), wiederholt in den ‚Bildern aus der neuern Kunstgesch.' I 213 f.

Keime einer erwachenden Nationalsprache. Frankreich hatte die Ueberlieferungen der karolingischen Renaissance in der Reimser Schule bewahrt, wo in Hincmar zum erstenmal der Typus des spätern politischen Kirchenfürsten erscheint und Richer die Thaten der letzten Karolinger besang.

Neben Reims erhoben sich im 10. Jahrhundert die Schulen von Orléans und Paris, Sens und Trier, und zu Anfang des 11. begründet ein Schüler des Reimser Scholasticus und spätern Papstes Gerbert, Fulbert (Bischof von Chartres 1007—1029), in Chartres jene berühmte Schule, die als eine Vorhalle der Scholastik dasteht, während das seit 910 aufstrebende Cluny sich anschickt, den Mittelpunkt des ascetisch-kirchlichen Lebens zu bilden.

In Deutschland war mit dem Zusammenbruch der karolingischen Idee auch der Niedergang der von dem grossen Kaiser eingeleiteten Renaissancebewegung bedingt. Verdanken wir den Zeitgenossen Karls und ihrer Begeisterung für die Antike die Erhaltung eines guten Theiles der Classiker und namentlich der römischen Dichter, so werden jetzt Stimmen laut, welche, wie Ratherius von Verona, auf die mit dem Studium der Alten verbundenen Gefahren aufmerksam machen oder in Aussicht stellen, dass die Beschäftigung mit solcher Lectüre im Jenseits strenge Ahndung zu gewärtigen habe.

Als das Luidolfingische Haus die Königswürde übernahm, sah man seine nächsten Träger noch ohne litterarische Bildung. Heinrich I, der nicht lesen und schreiben konnte, soll sich nach Liutprand lieber seiner Einfalt gefreut als die Gefahren Ciceronianischer Feinheit befahren haben, und auch Mathilde, seine Gemahlin, lernte erst im Alter die Kunst des Lesens und Schreibens. Otto I war weit entfernt, die Antike als Bildungsmittel zu ergreifen und gleich Karl die Erneuerung des Kaiserthums mit universalen altrömischen Vorstellungen und Absichten in Zusammenhang zu bringen. Aber von seiner Familie ging jetzt eine wissenschaftliche Renaissance aus. Durch Otto's Bruder Brun ward der Hof und dann Köln Mittelpunkt litterarischer Bestrebungen. Aus Italien, Britannien, Francien werden die besten Lehrer an die Hofschule gerufen und das kommende Geschlecht in classischer Bildung erzogen. Die Vermählung Otto's II mit der byzantinischen Prinzessin Theophanu (972) führte zu bisher ungekannten Berührungen mit griechischer Cultur und Kunst. In Otto III, den man nicht mit Unrecht den Euphorion des 10. Jahrhunderts geheissen, stellt sich das freilich noch völlig gärende und unreife Product also zusammenwirkender Strömungen heraus. Otto's Besuch in der Kaisergruft zu Aachen bedeutet das Wiedererwachen Karls in seinem jugendlichen Nachfolger. Es war freilich nur ein Traum, den die tragische Regierung Otto's III darstellt, aber ein Traum, in welchem sich mit dem Wiederaufleben längst geschwundener Dinge die Vorahnung zukünftiger geistiger Siege der Menschheit verband.

Der deutsche Episkopat des 10. Jahrhunderts, gänzlich in das übrigens fromme und von hohen Idealen getragene Hofleben der Ottonen hineinbezogen, übernahm von ihm die litterarischen Tendenzen, welche dann in seinen Sitzen zu Köln, Magdeburg, Eichstätt und Regensburg, Trier, Lüttich, Metz und Hildesheim Pflege und Schutz fanden und sich neben die Thätigkeit der grossen Mönchsklöster stellten. Auch diesen fehlte es nicht an Nachwuchs, sowol in Franken wie in Alemannien, in Bayern, Oesterreich, vor allem im Sachsenlande, wo sich unter den Augen des Herrscherhauses in erstaunlich kurzer Zeit ein geistiges Leben von ausserordentlicher Frische und Kraft entwickelt. Und das nicht bloss in den Männerklöstern, wie Corvey, wo Widukind seine

Sachsengeschichte schreibt, sondern auch unter den Frauen. In dem vom Liudolfingischen Geschlechte gestifteten Kloster Gandersheim ist im ganzen 10. Jahrhundert gelehrte Bildung zu Hause, und Hrotsuit besingt hier nicht bloss Otto's Thaten als Geschichtschreiberin, sie bezeichnet auch als dramatische Dichterin und Nachahmerin des Terenz geradezu den Höhepunkt der ottonischen Renaissance. Die Dichterin von Gandersheim steht da wie eine Signatur ihrer Zeit, auch nach der Richtung der bildenden Kunst. Sie steht der Antike gegenüber mit heissem Verlangen, aber sie hat schon, wie einer der Helden in Hrotsuits Dramen, die Empfindung, dass es nur ein dürftiger Tropfen ist, der, aus der Schale antiker Weisheit herabfallend, die deutsche Lippe befeuchtet. In Wirklichkeit meldet sich auf allen Punkten des Denkens und des künstlerischen Gestaltens das national-deutsche Element mit wachsender Gewalt; deutsche Empfindung und deutsche Gestaltungskraft schreiben bald der karolingisch-ottonischen Renaissance in Litteratur und Kunst ihr Todesurteil, und damit ist der Charakter dieser Epoche gekennzeichnet: es ist ein retrospectiver; sie lebt sich mit dem 11. Jahrhundert aus, und an die Stelle dieser wesentlich aus der christlich-römischen Tradition herauslebenden Kunst tritt die romanische, in welcher thatsächlich das germanische Element das vorschlagende und massgebende ist. Sehen wir, wie diese allgemeine Betrachtung sich auf den einzelnen Gebieten des Kunstlebens bewährt.

II.

In der Architektur bietet sich seit der Mitte des 9. Jahrhunderts und über das 10. hinaus bis tief ins 11. eine für die Zeit durchaus eigenthümliche Erscheinung dar. Es ist der Stützenwechsel, bei welchem in derselben Reihe verschieden gestaltete Stützen zur Tragung der Decke bezw. des Gewölbes verwendet werden. Hier handelt es sich insbesondere um die Abwechslung von Säulen und Pfeilern. Die schwierigere Beschaffung und künstlerische Behandlung der gegliederten Säule ist ein nächster Grund, weshalb man bald im Norden zu dem viereckig aufgebauten Pfeiler greift. Die Absicht, der Stütze eine grössere Widerstandsfähigkeit zu verleihen, hat sicherlich mitgewirkt. Es ist zwar nicht richtig, dass der Stützenwechsel immer nur in Verbindung mit Langseitenemporen auftritt[1]; jedenfalls aber wird Dehio damit recht haben, dass dieses Motiv dem Ideenkreise des Gewölbebaues entsprungen sei. Architektur. Stützenwechsel.

Dass auch auf anderen Punkten in der spätkarolingischen Zeit, bezw. dem 10. Jahrhundert, ein Bestreben hervortritt, die Deckenbildung zu reformiren, und zwar durch Einsetzung einer gewölbten Steindecke an Stelle der flachen Holzdecke, wird nach den neuesten Untersuchungen auch nicht in Abrede zu stellen sein. Dehio findet das wichtigste Zeugniss für diese Thatsache in S. Ambrogio zu Mailand, in dessen Deckenconstruction er ‚die wohlüberlegte und vielfältige Sicherung des Aufbaues gegen eine zugleich verticale und seitlich schiebende Last, als eine Vorbereitung auf Kreuzgewölbe auch im Mittelschiff' erblickt[2]. Denselben Typus mit quer über das Gewölbebau.

[1] So Dehio und v. Bezold Kirchl. Baukunst d. Abendlandes I 191. 197. Bei den elsässischen Bauten und in Gengenbach fehlen die Emporen.

[2] Ebd. S. 189. Die Chronologie von S. Ambrogio ist durchaus nicht gesichert. Als völlig sicher datirt erscheint Dehio die Apsis (von 855) und das von Erzbischof Anspert (868—881) erbaute Atrium. Gegen Ramé neigt er der Annahme entschieden zu, dass die seither allerdings erneuerte Gewölbeconstruction der Schiffe mit Mauern und Pfeilern gleichzeitig (also doch vom 9. Jahrhundert) seien. Die neueste Studie über die Basilika

Mittelschiff gesprengten Freibögen beobachtet man in den Resten der 1809 abgetragenen, wol von Erzbischof Landolf († 998) errichteten Kirche S. Celso in Mailand, und den gleichen Familiencharakter vindicirt Dehio den Kirchen von Fontanellum (S. Wandrille bei Rouen), Werden a. d. Ruhr (s. o.), Montiérender (Haute-Marne), S. Remy in Reims, dem Münster zu Essen, S. Ursula in Köln, S. Vincent in Soignies. In der uns in diesen Kirchen entgegentretenden Eindeckung der Abseiten durch Aneinanderreihen quadratischer Kreuzgewölbe oder transversaler Tonnen, in der Anordnung von Emporen und Strebepfeilern sieht Dehio weiter nichts ‚als eine geistreich variirte Uebertragung der dem Centralbau längst geläufigen Mittel zur Widerlagerung des Hauptgewölbes'. Das ist gewiss richtig. Damit ist aber gegeben, dass diese Motive im Grunde keine Neuerungen sind, welche der Baukunst der karolingisch-ottonischen Periode jenen aufsteigenden Charakter geben, welcher sie als wesentlich zur romanischen Kunst gehörend darstellt. Man wird also dabei bleiben dürfen, was Springer als Ergebniss seiner Betrachtung über diesen Gegenstand hingestellt hat: dass die Architektur des 10. Jahrhunderts der Baukunst der folgenden Periode ferner steht als der Kunst des karolingischen Zeitalters; dass sie nicht sowol den Anfang einer neuen Entwicklung als den Schluss einer langen, allmählich absterbenden Kunstweise bedeutet. ‚Die Säulen sind offenbar der absterbende, die Pfeiler der lebendige Theil an der Architektur des 10. und 11. Jahrhunderts; diese hat eine retrospective Richtung und bedeutet das Ende der alten, noch unmittelbar in der Antike wurzelnden Cultur.'

Die eigentliche Heimat des Stützenwechsels ist Niedersachsen, und zwar insbesondere die Ortschaften nördlich vom Harze. Der reine Säulenaufbau ist hier selten (er findet sich noch z. B. in Hamersleben, auf dem Moritzberge bei Hildesheim). Der Stützenwechsel stellt sich so dar, dass entweder (wie in der Stiftskirche zu Quedlinburg) je zwei Säulen gruppenweise zwischen zwei Pfeilern stehen, oder dass einzelne Pfeiler mit einzelnen Säulen (so in Gernrode, gegründet 960, vollendet noch vor 1000) abwechseln. Dabei ist die Last der Scheidemauer im Hauptschiff in einzelnen Kirchen (wie Huysburg, Drübeck, Ilsenburg, Echternach) dadurch beseitigt, dass die Pfeiler durch hohe Blendbogen verbunden sind, welche über die niederen Arcadenbogen hinausgewölbt sind (vgl. Fig. 15). Der Stützenwechsel in der Krypta ist nur einmal, zu Quedlinburg, aufgewiesen (Otte).

Sowol Springer als Dehio haben die Angabe, dass der Stützenwechsel sich im ganzen auf Niedersachsen und Lothringen beschränke. Aber er findet sich auch im Elsass (Lautenbach, 1137—1183, Surburg, 11.—12. Jahrhundert),

---

S. Ambrogio (Landriani La basil. Ambrogiana fino alla sua trasformazione in chiesa lombarda a volte, Mil. 1889) geht auf den lombardischen Gewölbebau der Kirche nicht näher ein. Nach Landriani weist S. Ambrogio heute ein vierfaches Baustadium auf: 1. die mit der Basilika der Fausta zusammenhangenden Reste der durch den hl. Ambrosius begründeten Basilika der Martyrer; 2. die drei Apsiden mit den anstossenden Osttheilen (etwa auch dem alten Campanile), deren Erbauung er ins 8. Jahrhundert (entweder unter Theodor II, 725—739, oder nach dem Einzug der Benedictiner 784 bezw. 789) setzt; 3. die drei Schiffe mit dem Narthex, deren Errichtung im lombardischen Stil unter Erzbischof Angilbert II (824—859) fiele; 4. das Atrium, dessen Construction Erzbischof Anspert laut seines Epitaphs (Giulini II 29) unternahm. — Vgl. zur Geschichte und Archäologie der Kirche noch Puricelli Basilicae Ambrosianae monumenta historica. Mediol. s. a. Ferrario Monumenti di S. Ambrogio. Mil. 1824. Dartein Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine. Par. 1869 f. Rotta Sette antiche basiliche staz. di Milano. Mil. 1882.

und ich habe ihn kürzlich auch im Kern der Abteikirche zu Gengenbach (Grossherzogthum Baden) nachgewiesen. .

Man hat nicht mit Unrecht in dem einfachen Säulenrhythmus der antiken Basilika den Abglanz der die alte Welt beherrschenden Symmetrie und Unterordnung der Theile unter das Ganze, in der Zusammenbindung ungleicher Theile zu rhythmischen Perioden, in dem Stützenwechsel des ottonischen Zeitalters den Ausdruck der eigenwilligen Sonderart der die mittelalterliche Welt zusammensetzenden Einzelgruppen und Einzelglieder gefunden (Dehio). Vielleicht kann man ebenso in diesem Phänomen den Ausdruck des innern Zwiespaltes erblicken, in welchem sich die Gesellschaft des 10. und 11. Jahrhunderts befindet, indem sie der Antike einen letzten Scheidegruss zuwirft und sich doch von dem Nahen neuer Gewalten fast schon überwältigt sieht.

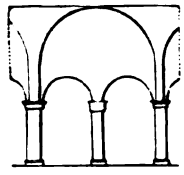


Fig. 15. Bogenstellung zu Ilsenburg.

III.

Deutsche Elfenbeinplastik.

Von der karolingischen Richtung, wie wir sie kennen gelernt, entfernt sich die deutsche Elfenbeinplastik des 10. und 11. Jahrhunderts namhaft. Wir treffen hier auf zwei Schulen, deren Charakteristik Bode weitaus am besten durchgeführt hat [1]. Die rheinische ist wol die ältere, sich noch mehr an Francien anschliessende. Hier begegnen wir einer oft bis zur einfachen Copirung gegebener Vorbilder gehenden Nachahmung der Antike. So in verschiedenen Tafeln des Darmstädter Museums, deren eine das dem Vatican gehörige Lorscher Triptychon nachbildet. Andere befinden sich in Essen (so das Kreuzigungsrelief mit dem Namen der Aebtissin Theophanu, 1039—1054, der Enkelin der Gemahlin Otto's II), Aachen, Bonn. Wo diese Werke altchristliche nachbilden, ist ihr Relief durchaus flach, wie das antike; es kommen aber auch in ganz hohem Relief gearbeitete Platten vor (wie die mit der Darstellung Jesu im Tempel und der Taufe des Herrn im Domschatz zu Trier, ferner ein Diptychon in Privatbesitz in Wien mit Moses und dem ungläubigen Thomas), wo die unkünstlerische Composition und die derbe Roheit der Ausführung schon zeigen, dass der Künstler sich von der Vorlage unabhängig bewegt hat.

Fig. 16. Kamm des hl. Heribert in Köln.

Etwas später, aber an innerm Werthe bedeutender ist die Elbenbeinsculptur Sachsens, das sich auch in seinen Sammlungen (Braunschweig, Quedlinburg) manche Erzeugnisse dieser seiner Schule erhalten hat. Auch

[1] W. Bode Gesch. der deutschen Plastik. Berl. 1885.

diese Richtung geht von der Antike und speciell von den altchristlichen Elfenbeinen Oberitaliens aus. Aber die Imitation ist nicht so sklavisch, die Anordnung geschickter, Erzählung und Charakteristik lebendiger und schärfer. Als Hauptvertreter der Schule sind hier zu nennen: der angebliche Reliquienkasten König Heinrichs I im sogen. Zitter zu Quedlinburg, welcher, wie schon Kugler beobachtet hat, an altchristliche Sarkophagreliefs erinnert; ferner das in der Sammlung Trivulzi in Mailand befindliche Relief mit den Bildern Otto's d. Gr. und des hl. Mauritius, dem er den Magdeburger Dom weihte; das Elfenbeinrelief des Echternacher Codex in Gotha, dessen byzantinischer Goldschmuck Otto II und die Kaiserin Theophanu nennt, also nach 972 entstanden ist; die beiden hochinteressanten Weihkessel *(Situli)* im Aachener Domschatz und in der Petersburger Eremitage, beide wol auch auf Otto II zurückzuführen; ein Reliquienkasten im Museum zu Braunschweig; der Kamm des hl. Heribert in Köln (Fig. 16); die schöne aus dem Nachlasse Heinrichs II stammende Tafel im Museum zu Liverpool [1], welche die drei Marien am Grabe nach der Münchener Tafel (s. o.) gibt. In dem Nachlasse des Kaisers Heinrich des Heiligen, der 1024 an den Dom zu Bamberg gelangte, befand sich eine Reihe von in Elfenbein geschnittenen Einbanddecken, die jetzt bis auf einige in Bamberg zurückgebliebene meist in München (Staatsbibliothek und Bayerisches Nationalmuseum) sind. Gewiss sind auch diese Arbeiten mit Bode auf Sachsen zurückzuführen und nicht einer fränkischen Schule in Bamberg zu unterstellen, für welche dort alle Vorbedingungen fehlten. Dass die sächsische Schule zuweilen ihren derben Naturalismus auch bis zur Hässlichkeit zu üben wusste, zeigt das Berliner Relief mit den zwölf Aposteln [2], welches wol schon nach 1050 zu setzen ist.

Es verdient hervorgehoben zu werden, dass auch Bode (S. 13) durchaus anerkennt, dass trotz der durch Theophanu aus Constantinopel mitgebrachten Künstler und Kunstwerke, die sächsische Kunst sich nicht aus ihren Bahnen herauswerfen liess und dass in ihrer blühenden Entwicklung ein merklicher Einfluss von Byzanz kaum zu entdecken ist. Man wird das nämliche auch von der rheinischen behaupten dürfen. In ihrem spätern Stadium, dem 11. und 12. Jahrhundert, nahm diese rheinische Elfenbeinplastik mehr und mehr einen entschieden monotonen Charakter an, so dass Dohme geneigt erscheint, ihre Erzeugnisse fast alle auf dieselbe Werkstatt zurückzuführen. Bezeichnend für diese ganze Richtung ist der Abgang eines ausgebildeten plastischen, dafür aber auch die stärkere Entwicklung des malerischen Sinnes. Zeugen derselben liefern drei Reliefs im Museum zu Köln, die Kreuzigung in S. Maria in Lyskirchen ebenda, das gleiche Sujet im Museum zu Darmstadt, die grossen Tafeln mit der Geburt Christi, den heiligen drei Königen und der Himmelfahrt im Kensington Museum, die drei grossen Kuppelreliquiare ebenda (1861 aus der Sammlung Soltykoff erstanden), im Welfenschatz (das Braunschweig-Lüneburger, Fig. 17) und in Darmstadt, welche an sich eine sehr bemerkenswerthe Gruppe bilden [3].

Am Rheine hat sich diese liebenswürdige Kunst bis in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts erhalten, also über ein halbes Jahrhundert länger als

[1] Abbildung bei Bode S. 19.

[2] Ebd. S. 16.

[3] Vgl. die schöne für die mittelalterliche Archäologie in so vielfacher Beziehung ergebnissreiche Publication W. A. Neumanns Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg (Wien 1891), S. 176. 182. 184.

im übrigen Deutschland. Der hohen Zeit des Mittelalters ist sie fast fremd, erst gegen Ausgang des 13. und Beginn des 14. Jahrhunderts stellt sie sich wieder, hier aber wesentlich mit dem Charakter des Kunsthandwerks, ein.

Italienische Elfenbeinsculptur.

Aus Italien ist uns aus jener Zeit wenig bekannt; indessen besitzt es in dem Paliotto des Domschatzes zu Salerno (Fig. 18, 19 u. 20) die

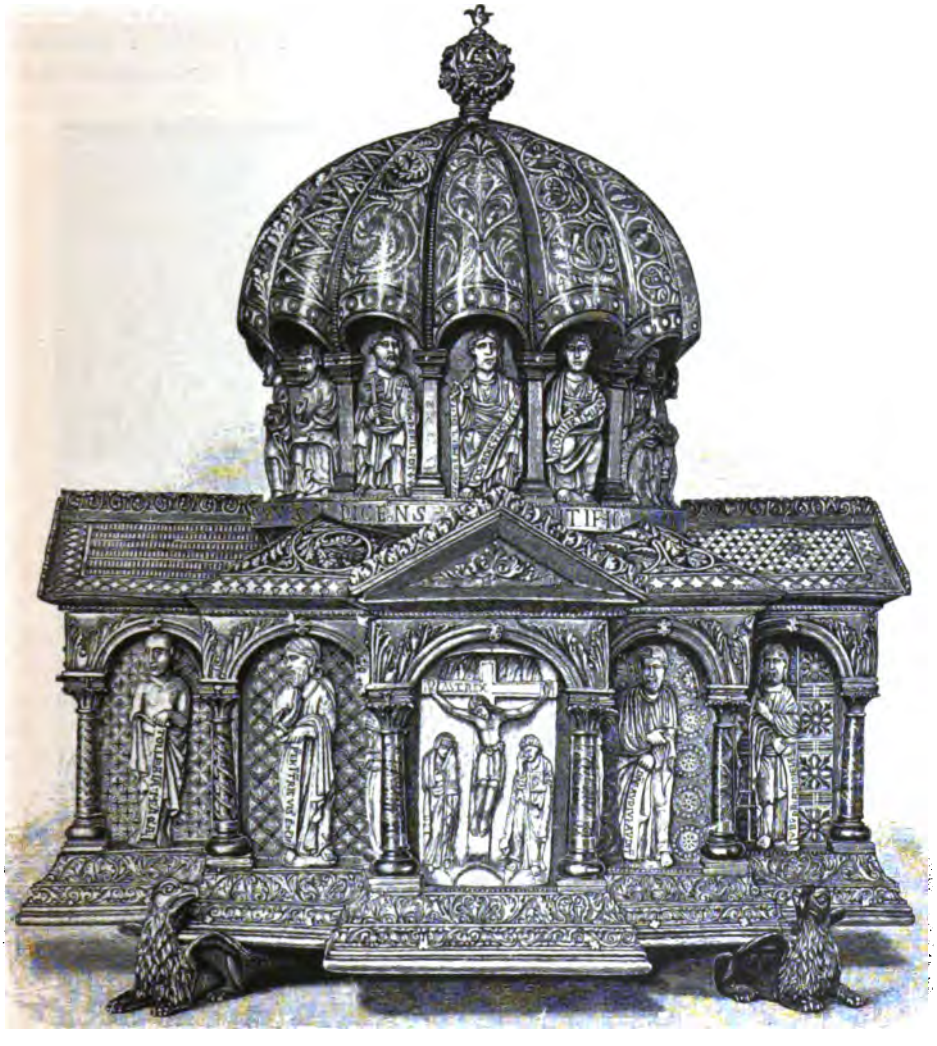


Fig. 17. Grosses Kuppelreliquiar im Welfenschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg. (Aus Neumann, Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg.)

Paliotto von Salerno.

umfangreichste und ikonographisch wichtigste aller Elfenbeinarbeiten des frühern Mittelalters[1]. Diese Tafel bildet den Vorsatz eines Altares, dessen

[1] Eine genügende Publication des Werkes fehlt noch gänzlich. Die Abbildung des Ganzen bei Rohault de Fleury La Messe I pl. 89[2] befriedigt nicht. Den Inhalt der Tafeln verzeichnen Salazaro Studi I 3, am sorgfältigsten G. Guglielmi Monum. figurati del duomo di Salerno, Sal. 1885. Vgl. ausserdem Schultz Denkm. Unterit. I, Taf. 82. L. Stailano Guida del duomo di Salerno. Sal. 1871. Dobbert im Repert. f. Kunstwissensch. XV 374. Der Paliotto von Salerno ist übrigens mit dem in Silber getriebenen Altarvorsatz von S. Ambrogio in Mailand (d'Agincourt Sculpt. pl. 26 A. B. C.) ikonographisch

Nebenseiten und Rücklehne gleichfalls mit ornamentirten Elfenbeinplatten ausgelegt sind. Das Antependium hat 1,90 × 1,00 *m* und ist aus 30 Täfelchen zusammengesetzt, welche 61 Darstellungen bieten; dazu kommen drei Scenen an der Rückwand, drei an einer Seite und zwei von ihrem Platz entfernte und in der Sacristei gesondert bewahrte Tabletten. Die alttestamentlichen Scenen der Vorderseite sind auf zwölf Täfelchen von 0,24 × 0,10 *m* Grösse geordnet, deren jedes durch einen Verticalsims in zwei Hälften geschieden ist; sie nehmen die Umfassung des Paliotto ein; die neutestamentlichen

Fig. 18. Der Paliotto im Domschatz zu Salerno. I.

Scenen auf vertical gerichteten Täfelchen von 0,24 × 0,12 *m*. Schon diese Verschiedenheit der Dimensionen und der Anordnung dürfte auf eine Verschiedenheit des Ursprunges hinweisen; auch in stilistischer Hinsicht, im Costüm

zusammen zu halten, auch für die Restitution der in Salerno völlig durcheinander geworfenen Sujets. Es wird endlich nöthig sein, auch die noch den Zusammenhang mit der christlich-römischen Antike bezw. Ravenna bewahrenden biblischen Scenen des Mailänder Werkes und die byzantinisirende Einrahmung und Ornamentik auseinander zu halten. Vgl. hierzu Kondakoff bei Swenigorodskoi, dem ich indessen hier nicht vollkommen beistimmen kann.

und Typen zeigen die Bilder des Alten und Neuen Testaments einen gewissen Unterschied. Man hat sie für byzantinisch erklärt; nach Dobbert wären sie wenigstens unter starkem byzantinischem Einflusse im 12. Jahrhundert entstanden. Derselben Zeit weist sie Burckhardts ‚Cicerone' zu. Ich halte den Paliotto für ein Werk des 11. Jahrhunderts und derselben Kreuzung byzantinischer und indigener, lateinischer Einflüsse, denen die Wandgemälde von S. Angelo in Formis ihre Entstehung verdanken. Auf den reichen Inhalt des Altarvorsatzes kommen wir noch zurück.

Fig. 19. Der Paliotto im Domschatz zu Salerno. II.

Metallplastik.

Die ottonische Periode beerbte die karolingische auch in der Metallplastik. Sachsen hat auch hier sofort einen Vorrang. Um 990 schenkte der Bischof von Werden der Abtei Corvey sechs Broncesäulen, denen einige Jahre später Abt Deuthemar durch den Erzgiesser Gottfried in Corvey noch ein anderes halbes Dutzend beifügen liess. Ja im Jahre 1004 liess der Corveyer Abt Hosad dem Mönch Widukind sogar ein Säulendenkmal giessen. Im Rheinland ist an erster Stelle die ehemals in der 1803 zerstörten Liebfrauenkirche, jetzt am Marktportal des Mainzer Doms aufgestellte Broncethüre

zu nennen, welche an den Querleisten der Umrahmung die auf Erzbischof Willigis († 1011) bezügliche Inschrift († *Postquam magnus Imperator Karolus suum esse iuri dedit naturae* | † *Willigisus archiepiscopus ex metalli specie valvas effecerat primus* | *Beringerus huius operis artifex lector ut pro eo deum roges postulat supplex*) und auf den oberen Feldern das berühmte Privileg des Erzbischofs Adalbert I (von 1118?) trägt. Die erstere Inschrift ist vielfach missverstanden und auf eine lange Unterbrechung des Erzgusses nach Karl d. Gr. gedeutet worden. Man wird eher anzunehmen haben, dass die von Willigis gestiftete Erzthüre die erste war, welche nach Karls Stiftung in S. Alban (Reste des Broncethores im Museum zu Wiesbaden) in Mainz geschaffen wurde[1].

Hart auf der Scheide der ottonischen Zeit und der eigentlich romanischen Kunst stehen die Hildesheimer und andere Werke des Erzgusses, welche wir, als nicht der retrospectiven Richtung angehörend, späterer Erwähnung aufsparen. Auch in Italien fallen die namhaften Werke des Erzgusses, in welche sich wieder einheimische und byzantinische Einflüsse theilen, zumeist in das ausgehende 11. und das 12. Jahrhundert.

Fig. 20. Details aus dem Paliotto zu Salerno. (S. Fig. 18.)

Dagegen hat die ottonische Plastik und das ottonische Kunsthandwerk noch glänzendere Leistungen auf dem Gebiete der Goldschmiede- und Emailkunst aufzuweisen[2].

Man nimmt in der Regel an, dass die Kaiserin Theophanu, die Nichte Kaiser Johannes' I, als sie 972 Otto II heiratete, nicht bloss byzantinische Kunstwerke[3], sondern auch griechische Künstler mitbrachte, wie auch gelegentlich der Heiratsverhandlungen mit der spätern Schwabenherzogin Hadewig die Herübersendung eines byzantinischen Porträtmalers gemeldet wird[4]. Den

[1] Vgl. die erste wirkliche Publication dieses hochbedeutsamen Monumentes in meinen ‚Christl. Inschr. d. Rheinl.' II Nr. 239.

[2] Vgl. dazu die grundlegenden Forschungen Aus'm Weerths Kunstdenkm. III und Das Siegeskreuz der byzantin. Kaiser Constant. VII Porphyrogen. und Romanus II, Bonn 1866; desgl. Verh. d. internat. Congr. zu Bonn. Bonn 1868 (1871). Katalog der Düsseld. Ausst. [2] 223. — Bucher Techn. Künste I 1—56. — v. Falke Gesch. d. deutsch. Kunstgewerbes (Berl. 1888) S. 32 f. — Labarte a. a. O.

[3] Thietm. Merseburg. Chron. (M. G. SS. III 718. 748).

[4] M. G. SS. II 122—123.

Import byzantinischer Goldschmiedearbeiten aus Anlass der Verbindung des deutschen mit dem byzantinischen Hofe 972 wird man gewiss zugeben müssen; für die Behauptung, dass byzantinische Künstler, die im Gefolge der Kaiserin nach Deutschland gekommen wären, dort eine irgendwie nennenswerthe Thätigkeit entfaltet hätten, ist der Beweis bisher nicht erbracht worden. Der Einwirkung byzantinischer Werke wird man ohne Zweifel das Auftreten des Zellenemails in unseren Landen seit dem 10. Jahrhundert zuzuschreiben haben. Doch herrscht auch darüber keine übereinstimmende Ansicht, ob gewisse Emailarbeiten in Byzanz entstanden oder bei uns nachgeahmt wurden. So bezeichnet v. Falke das sogen. Welfenkreuz als eine byzantinische Arbeit ‚bester und feinster Art', die allerdings in Deutschland eine Ueberarbeitung erfahren hätte, während Neumann sie als bei uns, und zwar erst im 12. Jahrhundert entstanden erachtet. Von dem jetzt in München befindlichen Deckel eines Evangeliars, welches Abt Romuald ca. 975 herstellen liess, nimmt v. Falke an, es könne nur aus der Hand der von Theophanu aus Byzanz mitgebrachten Künstler hervorgegangen sein. Das Patriarchal- oder Doppelkreuz im Stift Hohenfurt in Böhmen[1] wird man in Ansehung seiner Steinfassung und Filigranarbeit, auch ganz abgesehen von seinen Inschriften, als eine den Werken im Schatz von S. Marco in Venedig durchaus verwandte byzantinische Arbeit bezeichnen dürfen. Sehr früh aber hat man sowol in Sachsen wie in den Rhein- und Mosellanden das *émail cloisonnée* der Byzantiner in einer eigenthümlichen und selbständigen Weise verwerthet und nachgebildet. Einer niedersächsischen Schule weist man zwei andere Werke des Welfenschatzes, das Gertrudenkreuz (um 1038?) und ein Tragaltärchen, zu, vor allem aber die vier prachtvollen Vortragkreuze des Essener Stiftes, von denen zwei den Namen der Aebtissin Mathildis, Enkelin Otto's d. Gr. (977—1011), tragen[2]. Vielleicht entstanden diese Meisterwerke in Hildesheim, vielleicht aber auch in den Rheinlanden. Hier erscheinen zunächst Trier und Köln, dann auch das von S. Maximin bei Trier begründete Siegburg als Hauptstätten der Goldschmiede- und Emailkunst im 10. Jahrhundert. Dass nicht Frankreich den Rheinlanden in der Emaillirkunst vorausgegangen, wird jetzt, nach den grundlegenden Forschungen Aus'm Weerths[3], allgemein zugegeben. Aus Gerberts Briefen an den ihm befreundeten Bischof von Trier (CIV und CVI) geht hervor, dass man zu Ende des 10. Jahrhunderts in Reims emaillirte Kunstwerke aus Trier verlangte. Dort blühte unter Erzbischof Egbert (977—993) eine hoch-

Emaillirkunst.

Fig. 21. Kapsel für den Petrusstab in Limburg. (Nach Ernst aus'm Weerth.)

[1] v. Falke a. a. O. Fig. 8.

[2] Vgl. Aus'm Weerth Kunstdenkm. d. Rheinl. Taf. 24—25. Kraus Christl. Inschr. d. Rheinl. II Nr. 637. 638.

[3] Aus'm Weerth Kunstdenkm. d. Rheinl. III 19. 77. — Ders. in Verhandlungen des internationalen Congresses zu Bonn 1868 (1871).

entwickelte Schule von Goldarbeitern und Emailleurs, deren Hauptwerke der Tragaltar des hl. Andreas und das Gehäuse für den heiligen Nagel im Dome zu Trier[1], weiter die Hülse des sogen. Petrus- oder Materiusstabes, ehemals ebenda, jetzt im Schatze des Limburger Domes, bilden (Fig. 21)[2]. Es ist wahrscheinlich, dass neben diesen in Zellenschmelz gearbeiteten Werken auch schon früh das Grubenschmelz *(émail champléve)* in Trier auftritt, und dass es Trierer Werkleute waren, welche Abt Suger von S. Denis im 12. Jahrhundert aus Lothringen kommen liess. Auch sonst war Trier schon damals im Besitz hervorragender Werke der Metallplastik und Goldschmiedekunst, wenn auch der noch zu erwähnende Foliardusbrunnen nicht ins 10. Jahrhundert, sondern ins 12. zu setzen ist. Schon 891 war hier ein berühmter Künstler, der Priester Siginand, mit einer Abtei belehnt worden.

Von anderen hervorragenden Erzeugnissen der ottonischen Zeit kommen hier in Betracht der Evangeliendeckel Heinrichs II (jetzt in München), der Deckel eines andern Evangeliars in Wien (Reichskleinodien), die Krone der hl. Kunigund in München, das Kreuz von S. Blasien, jetzt in S. Paul in Kärnten. Auch die Kaiserkrone der Wiener k. Schatzkammer hält v. Falke gegen J. Bock, der sie den Werkstätten der Normannenkönige in Palermo zuschreibt, für eine Schöpfung der sächsischen Kaiserzeit. Um das Jahr 1100 tritt das Zellenschmelz zurück und das Grubenschmelz, das, wie bemerkt, auch schon früher vereinzelt auftritt, nimmt seine Stelle ein.

Als Besteller all dieser Herrlichkeiten sehen wir die Höfe der deutschen Fürsten, die grossen Abteien und die hochgebildeten Kirchenfürsten der Zeit — die Egbert von Trier, Willigis von Mainz, Gebhard und Thiemar von Salzburg, Adalbert von Würzburg, Altman von Passau, Meinwerk von Paderborn und zuletzt die Hildesheimer Bischöfe Bernward († 1122) und Godehard — auftreten. Dass die Kirche an der Hervorrufung dieser Kunsterzeugnisse weitaus den grössten Antheil hat, liegt auf der Hand, ebenso wie der, wenn nicht ausschliesslich, so doch vorwaltend kirchliche Zweck derselben ersichtlich ist. Es kann nur fraglich erscheinen, ob wir die ausübenden Künstler auch hier zunächst in den Klöstern und unter dem Klerus zu suchen haben, oder ob, wie Falke annimmt, an Laienkünstler zu denken ist. Dass Karl d. Gr. in jeder seiner Jurisdictionen einen Goldschmied haben will, scheint allerdings auf letzteres zu deuten. Dagegen spricht die auf dem Eilbertusschrein, einem dem Welfenschatz gehörenden Tragaltar des 12. Jahrhunderts, befindliche Inschrift: † *Eilbertus Coloniensis me fecit* (ganz abgesehen davon, dass es fraglich ist, ob mit *fecit* der Besteller oder der Künstler gemeint ist), nicht aus, dass hier an einen Laien zu denken ist.

IV.

Buchmalerei.

Zur Würdigung dessen, was das ottonische Zeitalter auf dem Gebiete der Malerei zu leisten im stande war, konnte lange Zeit nur das Studium der Buchmalerei das erforderliche Material liefern. Glücklicherweise ist der Vorrath von Bilderhandschriften, welcher uns aus dem 10. und 11. Jahrhundert überkommen ist, ein sehr reicher und qualitativ sehr ausgiebiger. Er hat die neueste Betrachtung dieses Gegenstandes in stand gesetzt, den ununter-

[1] Aus'm Weerth Kunstdenkm. III 78 f. Taf. 55 [1-2]. — Palustre et Barbier de Montault Le trésor de Trèves pl. 2. 3.

[2] Aus'm Weerth Das Siegeskreuz der byzant. Kaiser Constant. VII Porphyrogen. und Romanus II u. s. f. Bonn 1866.

brochenen Zusammenhang dieser Kunst mit dem altchristlich-römischen Stil anzuerkennen und die unhaltbaren Angaben der ältern Litteratur, namentlich auch die unklaren Vorstellungen Kuglers, über das Verhältniss der byzantinischen Kunst zur ottonischen Miniaturmalerei auf ihr richtiges Mass zurückzuführen [1].

Der Zusammenbruch der karolingischen Weltherrschaft war nicht die Folge von Umwälzungen, welche die Existenz der grossen Bildungsanstalten bedroht oder ihre Functionen auf lange Zeit unterbrochen hätten. Die Continuität der in den Klöstern Franciens, Alemanniens, der Rheinlande gepflegten geistigen Arbeit und künstlerischen Production konnte sich nach den vorübergehenden Störungen, wie sie die Bruderkriege in den Tagen Ludwigs des Frommen und dann die räuberischen Einfälle der Normannen und Ungarn mit sich gebracht, bald wieder bewähren, und sie gewann in den neu begrün-

Fig. 22. Heilung des Taubstummen. (Aus dem Codex aureus des Escorial.)

deten Abteien Sachsens willkommenen Zuwachs. Die Befestigung der politischen Lage, wie sie Heinrich I und Otto I gelang, reifte die schöne Saat, welche unter Otto II und seinen beiden nächsten Nachfolgern, Otto III und Heinrich II, zu höchster Blüte gelangte, um dann, nach der Mitte des 11. Jahrhunderts, zwar noch nicht hinsichtlich der Quantität, wohl aber hinsichtlich des innern Werthes des erzeugten Gutes raschem Verfall entgegen zu gehen. Der Schluss des Jahrhunderts zeigt hier wie in der Wandmalerei die retrospective, auf die christliche Antike zurückgehende Richtung als ausgelebt und abgeschlossen.

[1] Das ist das Ergebniss der bedeutsamen Untersuchungen, welche in den letzten Jahren zwei ausgezeichnete Forscher, H. Janitschek (Gesch. der deutsch. Malerei [Berl. 1890] S. 60 f.) und Wilh. Vöge (Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Krit. Studien zur Gesch. der Malerei in Deutschl. im 10. u. 11. Jahrhundert. Ergänzungsheft VII zur Westd. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst. Trier 1891), vorgelegt haben. Ich folge hier im wesentlichen ihren Spuren.

Wie man in Sachsen in den Tagen Otto's d. Gr. malte, zeigt das von einem Presbyter Samuhel hergestellte, wahrscheinlich von Otto's Enkelin, der Aebtissin Mathilde, geschenkte goldene Buch in dem Zitter der Quedlinburger Schlosskirche. Typen und Technik haften noch ganz in der karolingischen Tradition. Aehnliches lässt sich noch von dem für oder unter Otto II geschaffenen Evangeliar der Pariser Nationalbibliothek (Cod. lat. 8851) sagen. Es ist vielleicht rheinischen Ursprungs. Hier, in den Rhein- und Mosellanden, haben wir aller Wahrscheinlichkeit nach zwei bis drei grosse Schulen der Buchmalerei zu suchen. Die hohe Blüte der Goldschmiede- und Emailkunst in Trier lässt an sich schon erwarten, dass diese Bischofstadt namentlich unter der Regierung des kunstliebenden Egbert (977—993) auch für die Buchmalerei bedeutend wurde. Ein erstes Denkmal dieser letztern ist in der That der um 973—981 durch den Trierer Archidiakon Ruodprecht geschriebene Psalter (Codex Gertrudianus genannt, weil später im Besitz der Königin Gertrud, Gemahlin Andreas' II von Ungarn) in Cividale. Auch hier wird, freilich immer in der der Zeit entsprechenden Auffassung und Umdeutung, die karolingische Formensprache festgehalten[1]. In engster Beziehung zu Trier

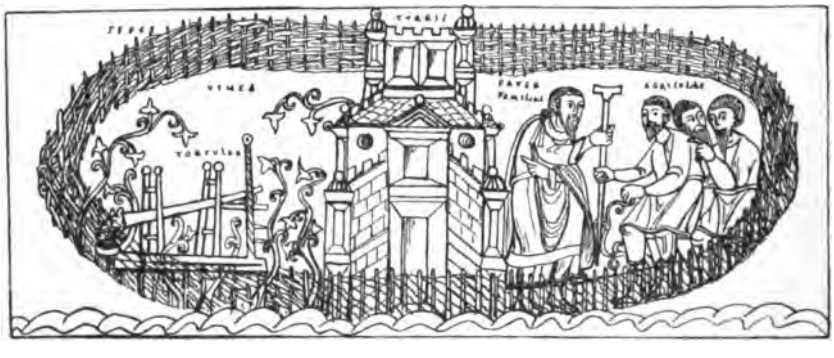


Fig. 23. Das Gleichniss von den Arbeitern im Weinberg. Aus der Echternacher Handschrift in Gotha. (Nach den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande. Heft LXX.)

steht die Localschule zu Echternach[2], aus welcher ausser der jetzt in Paris befindlichen Handschrift vor allem das berühmte jetzt in Gotha befindliche Evangeliar und das nach der ikonographischen Seite aus ihm und dem Egbert-Codex compilirte Evangeliar Heinrichs III in Bremen (Stadtbibliothek) stammen und der von Vöge auch der Codex aureus des Escorial (vgl. Fig. 22) zugeschrieben wird. Der letztere trägt die Bildnisse Kaiser Konrads II und seiner Gemahlin Gisela (was auf 1027—1039 hinweist), weiter die vielleicht später zugefügten Heinrichs III und Agnes' (deren Hochzeit 1043 fällt)[3]. Samuel

[1] Eitelberger Ges. kunsthist. Schriften III 391.

[2] Vgl. den Excurs bei Vöge a. a. O. S. 379 und für die Trierer Schule jetzt E. Braun Beiträge z. Gesch. d. Trierer Buchmalerei im frühern Mittelalter. Trier 1895.

[3] Die Handschrift trägt Fol. 3 das Bild der das Buch aus den Händen des Kaisers entgegennehmenden Jungfrau mit dem Vermerk: ‚Spira fit insignis Heinrici munere regis'; Fol. 4 steht: Heinricus Caesar, cui non virtutibus est par.' Einige Seiten später findet man Medaillons mit den Bildern der hll. Stephanus, Blasius, Georg, Pankratius, Laurentius, Pantaleon, Sebastian und Cornelius. Pantaleon scheint auf Köln hinzuweisen, doch findet sich der Martyrer auch früh im trierischen Brevier commemorirt. Die Handschrift harrt noch einer gründlichen kunsthistorischen Untersuchung. Vgl. über sie P. Zorn Hist. bibl. pictor. p. 31. — I. M. Escudero de la Peña in Museo español de antigüedades V

Berger stellt die 51 neutestamentlichen Bilder dieser Handschrift, welche er weit feiner in der Ausführung, anmuthiger und heller in der Farbentönung als jene des Codex Egberti und des Gothaer Codex findet, zu S. Gallen. Ich finde in ihnen engste Verwandte der Egbert-Handschrift und bin daher geneigt, sie auf Trier

Fig. 24. Der Sturm auf dem Meere. Aus der Aachener Handschrift des Kaisers Otto. (Nach der Publication von P. St. Beissel.)

zu beziehen, wenn man nicht lieber annehmen will, dass sie gleich dem Egbert-Evangeliar auf eine jetzt untergegangene Vorlage der Reichenau zurückgeht.

(1875) 503—515. — Wordworth Old Bible Texts Nr. I, p. 51, wo die weitere Litteratur angegeben ist. — S. Berger De la trad. de l'art grec etc. (s. o.) p. 8. Einzelne Blätter hat der Madrider Photograph Laurent nachgebildet. Die Handschrift war seiner Zeit im Besitz der ältern Margareta, Statthalterin der Niederlande, welche sie Erasmus lieh.

Die Echternacher Handschrift in Gotha (vgl. Fig. 23) ist kein Evangeliar, d. h. sie enthält nicht wie die Codices des Egbert und des Escorial die sonn- und festtäglichen Perikopen. Sie gibt vielmehr die vollständigen Evangelien und begleitet sie mit 59 Abbildungen. Der Deckel, eine der prächtigsten Goldschmied- und Emailarbeiten aus der Schule Egberts, zeigt die in Goldblech getriebenen Bildnisse eines ‚Otto rex' (also Otto's III) und der ‚Theophanu imperatrix', stammt also aus der Zeit der Reichsverweserschaft der Griechin (983—992) und ist ein Geschenk Otto's III an die von ihm so sehr bevorzugte Stiftung der hl. Willibrord[1]. Auch Janitschek findet es bezeichnend, dass in diesem im Auftrag und vielleicht unter den Augen der Kaiserin Theophanu entstandenen Werke die geistige Auffassung des Stoffes, die Formengebung und Technik ‚den unverbrüchlichen Zusammenhang mit der karolingischen Malerei bewahren und dass der byzantinische Einfluss, welcher der Lage nach von der Thronbesteigung Theophanu's an bestimmend für den Gang der Entwicklung der Malerei geworden sein soll, höchstens in einigen unwesentlichen Aeusserlichkeiten vermuthet werden kann'. So zeigt gleich der ‚Rex gloriae Christus' den jugendlich-bartlosen Typ der altchristlichen Kunst, während die Behandlung der Kanonestafeln und der dem antiken Mythus entlehnten Motive das Medium der karolingischen Tradition verräth, deren Grundlage überhaupt hier nirgends aufgegeben wird. Auch die Allegorien und Personificationen schliessen sich an dieselbe an. Stofflich geht der Epternacensis über dieselbe durch Aufnahme von vier Parabeln, der beiden vom Weinberg (Matth. 20, 1—17. Marc. 12, 1—8), der vom Gastmahl und vom reichen Prasser und armen Lazarus, hinaus. Aber es liegt kein Grund vor, deshalb mit Janitschek an byzantinische Anregung zu denken. Das Pflanzenornament steht seiner Entwicklung in der karolingischen Kunst entsprechend auch hier voran.

Dem trierischen Kreise werden auch das Prümer Antiphonarium (Cod. Paris. suppl. lat. 641, um 989 entstanden) und das Sacramentar der Freiburger Universitätsbibliothek zuzuweisen sein.

Neben diese trierische Schule tritt im Rheinlande diejenige von Köln und vielleicht auch eine Aachener. Der Domschatz von Aachen besitzt zwei Evangelienbücher, ein karolingisches und ein jüngeres, welches seinen ottonischen Ursprung durch die Widmung des Schreibers Liutharius an Otto *(hoc Auguste libro | tibi cor deus induat Otto | quem de Liuthario te | suscepisse memento)* documentirt. Da der Kaiser bartlos geschildert ist, nimmt man Otto III an, der sich, seinen Weltherrschaftsträumen entsprechend, auf dem Widmungsblatt mit dem von den evangelistischen Emblemen gehaltenen Pallium, inmitten der Mandorla auf dem Throne sitzend, die Hand Gottes über sich, unten die Repräsentanten geistlicher und weltlicher Ordnung, abbilden liess. Der Kaiser rückt hier gewissermassen an die Stelle Christi. Diese Substitution ist im höchsten Grade eigenartig. Der Text enthält die vier Evangelien; die Bilder weichen in Anordnung und Charakter von denen der Egbert-Handschrift wie des Echternacher Codex ab, doch zeigen sie in den Typen auch wieder manche Verwandtschaft. Die Illustration bewegt sich

[1] Die Handschrift ermangelt ebenfalls noch einer vollständigen Herausgabe; doch hat Lamprecht in seiner hochverdienten Analyse derselben (B. J. LXX) viele Proben aus ihr mitgetheilt. Die Deckel siehe bei Otte und v. Quast in der Zeitschr. f. christl. Archäol. II, Taf. 17; danach bei Otte Handbuch I ^{5} 175.

freier und berücksichtigt auch sonst sehr selten vorkommende Sujets (ausser den Evangelistenbildern: die Versuchungen Christi, der Meeressturm [Fig. 24], die Enthauptung des Vorläufers, die Verklärung Christi, die Söhne des Zebedaeus, der Besessene von Gerasa, die Brodvermehrung, der besessene Sohn, die Reinigung des Tempels, die Verkündigung, die Geburt Christi und die Hirten, die Darstellung Christi im Tempel, Jesus bei Maria und Martha, die Parabel vom armen Lazarus, Zachaeus, die Fusswaschung, Christus beim Hohenpriester von Petrus verleugnet, die Kreuzigung, die Oeffnung der Seite Christi, die Kreuzabnahme und der Besuch der Jünger beim Grabe, Thomas vor dem Auferstandenen). Die Bilder sind unter baldachinartige Bögen gestellt[1].

Mit dieser Aachener Evangelienhandschrift hat Vöge eine ganze Reihe anderer Handschriften in Beziehung gesetzt, unter welchen die der Münchener Staatsbibliothek (Cod. lat. 4453 = Cim. 58, für Heinrich II geschrieben), die Bamberger (Kgl. Bibl. D, I 47), die Münchener Cim. 57 und 59, die der Kölner Dombibliothek (11. Jahrhundert), das Evangeliar von Niedermünster im Münchener Reichsarchiv (vgl. Fig. 25), ein Evangeliar der Wolfenbüttler Bibliothek die wichtigsten sind. Die vergleichende Analyse dieser Werke führte ihn zu der Annahme einer grossen Centralschule, von der dann wieder Zweigschulen ausgegangen sind. Die Oertlichkeit dieser Centralschule mit Sicherheit festzustellen, ist ihm nicht gelungen, doch wusste er Köln (und zwar das Domkloster daselbst) als ihren Sitz wahrscheinlich zu machen, so dass diese Stadt schon im 10. Jahrhundert Vorort der deutschen Malerei gewesen wäre, wie sie das später im 14. und 15. Jahrhundert wurde. Die Beziehungen Kölns zu dem sächsischen Kaiserhause, das jenem Erzbisthum in Otto's Bruder Brun einen seiner glänzendsten Inhaber gab, kann diese Hypothese nur unterstützen. Diese Schule hat eine eigene technische und stilistische Sprache; der Einfluss der Reichenauer, von welcher wir sofort zu sprechen haben, tritt nur von aussen in dieselbe heran, wenn von beiden auch Quellenverwandtschaft gilt. In beiden weist die Production auf eine einheitliche Quelle zurück, und zwar in den Compositionen wie in den einzelnen Motiven, und als diese Quelle erkennt auch Vöge, mit unserer Auffassung übereinstimmend, die abendländische altchristliche Kunst an (S. 369).

Ausgehend von den Münchener Handschriften Heinrichs II hat Kugler einen grossen Abstand dieser Gruppe von den karolingischen Handschriften gefunden; während er letzteren noch bei aller Roheit ein Gefühl für Form und die Gesetze menschlicher Bildung zuerkennt, stösst ihn in den ottonischen Miniaturen Willkür und Schwulstigkeit ab; in der Technik sieht er an die Stelle des ‚saftig Pastosen' den trockenen Auftrag, aber in sauberster Ausführung, treten: kurz, etwas ‚Fremdartiges', und dies ‚Fremdartige' erscheint ihm als Wirkung des byzantinischen Einflusses. Die meisten deutschen Kunsthistoriker (Waagen, Dursch, Bucher, Woltmann, Riehl, Lübke, Kämmerer, in einem gewissen Masse auch Schnaase) haben diese Eindrücke und diese Auffassung einfach von Kugler übernommen; andere sind noch weiter gegangen und haben auch einen ikonographischen, also inhaltlichen Einfluss der byzan-

[1] Die Miniaturen der Handschrift sind jetzt publicirt durch Steph. Beissel S. J. Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Aachen 1886. Eingehende Analyse bei Vöge a. a. O. S. 7 ff., wo auch die gesammte Litteratur angegeben ist. Das Widmungsbild auch bei Cahier et Martin Mél. I 186. Die Angaben bei Woltmann (Geschichte der Malerei I 250) sind total verwirrt. Janitschek a. a. O. S. 74, Anm. — Vgl. auch F. Bock Karls d. Gr. Pfalzkapelle I 39.

tinischen Kunst gerade auf diese Handschriften behauptet (Dobbert, Strzygowski, Jessen). Vöge hat demgegenüber den Nachweis erbracht, ‚dass hier eine ikonographisch durchaus selbständige Tradition biblischer Scenen vorliegt, auch technisch und stilistisch die Unabhängigkeit dieser Schule nicht zweifelhaft ist' (S. 154). Gleichwol gibt er zu, dass einzelne Handschriften, wie

Fig. 25. Miniatur aus dem Evangeliarium von Niedermünster in Regensburg, jetzt in München. Dedication des Buches durch die Aebtissin Uota.

insbesondere die Münchener Cim. 60 (das Missale Heinrichs II) und ebenso die Münchener Handschrift Cod. lat. 10077 (Cim. 143), von byzantinischen Einflüssen berührt sind (was hinsichtlich des Missales bereits E. Förster gesehen hatte), und er ist auch nicht abgeneigt, solche Einflüsse für das S. Gallen des 11. Jahrhunderts zu vermuthen. Er macht aber sehr richtig auf die Nothwendigkeit aufmerksam, den Umfang solcher byzantinischer Einflüsse

local zu umgrenzen, und erhebt mit Recht Einsprache dagegen, dass man auf blosse ikonographische Kriterien hin solche Einflüsse statuiren will — die ikonographische Verwandtschaft kann ebenso aus zweiter und dritter Hand übernommen sein; directe Einflüsse lassen sich nur bei entschiedener technischer und stilistischer Uebereinstimmung annehmen —, und er gibt auch hier schon zu, dass man unter Umständen (wie z. B. in S. Angelo in Formis) an dem heimischen ikonographischen Typus festhielt, während man in technischen Dingen von Byzanz abhängig ward. Das ist im wesentlichen auch ganz unsere Ansicht.

Der Trierer und Kölner Schule steht eine oberrheinische gegenüber, deren Hauptsitz Reichenau und die ihm nahestehenden grossen alemannischen Reichenau.

Fig. 26. Heilung des Gichtbrüchigen. Aus dem Trierer Codex Egberti.

Abteien (S. Gallen, Petershausen) sind. Die Stiftung des hl. Pirmin auf der Augia dives im Untersee war im 9. Jahrhundert unter dem berühmten Abt Walahfried Strabo (842—849) auf dem Höhepunkt ihres Ansehens und ihres Ruhmes angelangt; bald darauf fand der letzte Inhaber des karolingischen Weltreiches (Kaiser Karl der Dicke) hier seine Grabstätte. Der Ausgang des karolingischen Hauses zog freilich auch einen Niedergang der Reichenau nach sich; aber immerhin blieb dieselbe im 9. und 10. Jahrhundert noch reich und mächtig genug, um ihre drei ‚Zellen' (Oberzell oder S. Georg, Mittelzell und Niederzell) entsprechend neu- oder umzubauen und mit bedeutsamen Kunstwerken zu schmücken. Hier schrieben um 980, vermuthlich aus Anlass der Durchreise Erzbischofs Egbert von Trier gelegentlich der Romfahrt Otto's II,

die beiden Mönche Kerald und Heribert für den kunstsinnigen Trierer Kirchenfürsten jenes Evangeliar, welches jetzt einen Hauptschatz der Trierer Stadtbibliothek bildet (Fig. 26 u. 27). Die Handschrift erwähnt selbst Fol. 7, dass sie die Perikopen aus dem Evangelium nach dem Comes bietet. Demgemäss enthält sie auf ihren 60 Tafeln ausser den Evangelistenbildern, zwei Titelblättern, einer Initiale und dem Porträt des Egbert 52 Bilder — man sieht je eines für jede Woche, durchschnittlich, aber nicht immer den sonntäglichen Evangelien des Comes folgend [1]. Die Bilder decken sich grösstentheils mit denen des Echternacher Codex, dem sie offenbar als Vorlage dienten; doch nicht ganz, denn letzterer hat die Parabeln mehr, der Egbert-Codex fügt dagegen einige Sujets aus den Wundern und der Passion des Herrn hinzu. Stil und Technik sind ungefähr die gleichen, doch übertrifft das Werk der Reichenauer seine Trierer Nachbildung in der Ausführung und namentlich in der dramatisch-lebhaften Schilderung, während das ornamentale Element zurücktritt. Die Einfassung der Titelblätter und der Initiale auf Fol. 8 erinnern an das Gerimsel der irischen Handschriften, von denen es in Reichenau und S. Gallen genügenden Vorrath hatte [2]. Zu dieser Reichenauer Miniatorenschule ist auch das Petershausener Sacramentar (erste Hälfte des 10. Jahrhunderts, jetzt in Heidelberg) zu stellen [3]. Aber die wahre Bedeutung der Reichenauer Schule liegt auf dem Gebiete der Wandmalerei [4]. Wie erfolgreich diese auf der Reichenauer Insel gepflegt wurde, das zeigen
S. Gallen. die Wandinschriften, welche einst in S. Gallen die Pfalz des Abtes Grimold († 872) schmückten. Hier wird ausdrücklich bezeugt, dass Reichenauer Mönche berufen worden waren, um sie auszumalen [5]. Die Sujets, welche hier in der Abtswohnung angebracht waren, kennen wir aus den Inschriften nicht. Dagegen belehren uns andere Tituli über die an den Innenwänden der Basilika, in dem Claustrum und angeblich in der Kirche des hl. Othmar angebrachten Sujets; letztere sind vielleicht identisch mit denen der Grimoldschen Pfalz. Hier waren namentlich auf einer Wand die Personification der göttlichen Weisheit zu sehen, auf einer andern die Bilder der sieben Weisen des Alterthums, denen ein Zug christlicher Heiden entgegengestellt war; über dem Eingang thronte der Rex gloriae [6]. Einen umfangreichen Cyklus, den die Basilika von S. Gallen an ihren Wänden darbot und der wahrscheinlich doch auch auf die Reichenauer Maler zurückzuführen ist, lernen wir aus den Inschriften kennen, welche früher bald auf Walahfried Strabo (so bei Garrucci, Migne), bald auf Theodulf (Canisius) zurückgeführt wurden [7]. Unter der Ueberschrift

---

[1] Vgl. die die Codices des Egbert, die von Echternach, Aachen, Hildesheim u. s. f. zusammenstellende Tabelle bei Beissel a. a. O. S. 54 f.

[2] Vgl. Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier. In unveränderl. Lichtdruck herausgegeben von F. X. Kraus. Freiburg i. B. 1884. Vgl. auch Lamprecht im B. J. LXX. Einige Copien gab schon Westwood im Journ. of the Royal Archaeol. Institute XX 1863. Vgl. dessen Notizen zu Bradley A Dictionary of Miniaturists etc. Lond. 1888 (‚Academy' 1888 Nr. 853, p. 157).

[3] Oechelhäuser Die Miniaturen der Univ.-Bibliothek zu Heidelberg I (Heidelb. 1887) 5 ff.

[4] Vgl. für das Folgende auch wieder v. Schlosser Schriftquellen S. 321 ff., besonders 326 f.

[5] Aula palatinis perfecta est ista magistris,
Insula pictores transmiserat Augia clara.
Vgl. dazu Kraus Christl. Inschr. d. Rheinl. II Nr. 27.

[6] Kraus a. a. O. II Nr. 23.

[7] Ebd. II Nr. 19. Früher publicirt bei Canis. Lect. ant. VI 514. Canisius-Basnage Lect. ant. II, 2, 79. Migne Patr. lat. XCIV 916. Garrucci Storia I 598. Dümmler Poet. lat. aevi Carol. II 480.

‚Versus de Evangelio ad picturam' werden die Verkündigung an Zacharias, die Empfängniss (also wol der englische Gruss), der Traum Josephs, die Visitatio, Zacharias dem Johannes seinen Namen gebend, die Hirten und Engel bei der Geburt Christi, die Anbetung der Magier, ihr Traumgesicht, die Darstellung im Tempel, die Flucht nach Aegypten, der Kindermord, Jesus im Tempel lehrend erwähnt. Auf diese Scenen aus der Infantia Christi folgten *‚in dextro pariete chori'* und *‚in dextro pariete stationis populi,* also im Schiff, die Wunder Christi: die Taufe im Jordan, die Versuchung, Johannes der Täufer auf Christus hinweisend, die Berufung des Andreas, Philippus, Nathanael, die Hochzeit zu Kana, der reiche Fischfang, Krankenheilungen, die Besessenen von Gerasa, die Heilung des Gichtbrüchigen, des Sohnes des Hauptmanns, der Blutflüssigen, die Auferweckung des Jünglings von Naim, Herodias und die Enthauptung des Täufers, die Brodvermehrung, der Herr auf dem Meere wandelnd, Petrus ver-

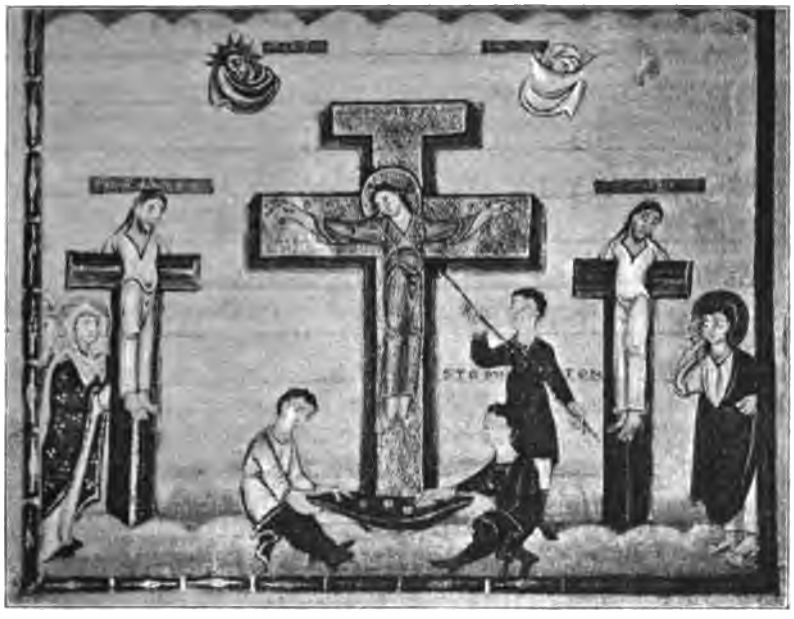


Fig. 27. Kreuzigung. Aus dem Trierer Codex Egberti.

sinkend, die Heilung des Wassersüchtigen, die Heilung der zehn Aussätzigen, Jesus, der die Kindlein zu sich kommen heisst, die Ehebrecherin vor Christus, die Heilung des Blindgebornen. *‚In fronte occidentali, in spatio quod supra thronum est'* (also an der Westapsis?) war das Weltgericht, darunter Paradies und Hölle gemalt, *‚in sinistro pariete stationis populi'* (also den erwähnten Gemälden an der Hochwand des Langhauses gegenüber) die Passio Domini: Christus mit der Steinigung bedroht, die Auferweckung des Lazarus, Maria die Füsse des Herrn waschend, der Einzug in Jerusalem, Christus über die heilige Stadt weinend, die Reinigung des Tempels, die Verfluchung des Feigenbaums, die Parabel von der Tödtung der ausgehenden Knechte, das Volk begierig, den Herrn zu sehen, Christus seinen Tod voraussagend, die Hohenpriester den Verrath des Judas erkaufend. Also wieder 46 neutestamentliche Scenen, den sonntäglichen Perikopen des Comes fast entsprechend. Nicht minder merkwürdig ist die umfangreiche Composition, welche Abt Purchard für den Kreuzgang plante und für welche Ekkehart IV die Verse dichtete, in denen die

Geschichte des hl. Gallus erzählt ist. Ob dieser historische Cyklus jemals ausgeführt wurde, steht dahin; sicher scheint, dass der grosse Bildercyklus, für den der nämliche Ekkehart IV gelegentlich des Neubaues des Mainzer Doms im Auftrag des Erzbischofs Aribo (1021—1030) die Verse dichtete, niemals ausgeführt wurde[1]. Es war auch überhaupt nicht daran zu denken, dass das ganze in Ekkeharts Versen vorgelegte Programm thatsächlich irgendwo ausgeführt werden konnte, denn es gibt in 555 Verszeilen für das Alte Testament und in 286 für das Neue einen für die Ausführung in einer einzigen Kirche viel zu umfangreichen Cyklus. Immerhin ist bezeichnend, dass die etwa 58 Scenen aus dem Neuen Testament die uns bereits bekannte, dem Comes entnommene Serie im ganzen ebenfalls wiedergeben.

S. Gallen war nicht die einzige Abtei, welche von der Reichenau aus mit Malern versehen wurde. Als Gebhard II, Bischof von Constanz (979—995), die Abtei Petershausen bei Constanz gründete, war er auf Ausmalung derselben bedacht: sowol die cassettirte Felderdecke als die Wände des Schiffs wurden mit Gemälden bedeckt. Die linke Wand bot Scenen des Alten, die rechte solche des Neuen Testamentes dar; im Chor scheinen Maria und andere Heilige dargestellt gewesen zu sein. Das Bild des Herrn trug überall goldenen Nimbus. Die Lasurfarben hatte Gebhard sich vom Bischof von Venedig erbeten, die Künstler aus Reichenau[2]. Wäre die Basilika Gebhards auf uns gekommen, so würde sie mit ihren Wandgemälden eines der kostbarsten Denkmäler deutscher Kunst darstellen.

So sind wir leider für die Beurteilung der monumentalen Malerei der ottonischen Zeit auf das einzige Denkmal hingewiesen, welches uns aus den reichen Schöpfungen des 10. Jahrhunderts erhalten blieb: freilich ein Werk, nicht zwar nach seinem Kunstwerth, aber nach seiner archäologischen Bedeutung, ersten Ranges; ein Werk, dessen Aufdeckung, wie man ohne Ueberhebung sagen darf, für die Erforschung der ältern Kunstgeschichte des Mittelalters geradezu epochemachend war.

Wandgemälde der Reichenau.

Dass die Reichenau zahlreiche Wandgemälde besass, geht nicht bloss aus den für verschiedene Räumlichkeiten (von Walahfried?) gedichteten ‚Tituli Augienses'[3] hervor; wir erfahren darüber namentlich aus der begeisterten Beschreibung der Bauten Witigowo's, welche ein Zeitgenosse dieses kunstbeflissenen Abtes (985—997), Purchard, in seinem ‚Carmen de gestis Witigowonis' uns gegeben hat[4]. Da sah man neben der Klosterpforte die Muttergottes mit dem Kinde zwischen den hll. Marcus und Januarius; an der cassettirten Felderdecke der

---

[1] ‚Ekkeharti IV Carmen ad picturas claustri S. Galli Purchardi abbatis iussu' siehe bei Dümmler in der Zeitschr. f. d. Alterth. N. F. XIV 34. Kraus Christl. Inschr. d. Rheinl. II Nr. 20. — Desselben ‚Versus ad picturas domus domini Mogontiae' gaben Fr. Schneider (Der hl. Bardo, Mainz 1871) und später J. Kieffer (Ekkeharti IV Sangall. versus etc., Mainz 1880) heraus. Vgl. Kraus a. a. O. II Nr. 235.

[2] Die Nachrichten über die Petershausener Basilika und ihre Gemälde finden sich in der ‚Vita s. Gebehardi' (M. G. SS. X 586) und den ‚Casus Petersh.' I c. 23 (vgl. Ussermann Germ. sacr. I 307. M. G. SS. XX 633). — Vgl. Mone Quellensamml. zur bad. Gesch. I 123. Zell und C. Bock im Archiv f. d. Erzd. Freib. II. — Jos. Neuwirth Die Bauthätigk. d. alam. Klöster S. Gallen, Reichenau und Petershausen. Kraus Kunstdenkm. d. Grossh. Baden I 231 f.

[3] Die acht ‚Tituli Augienses' wurden zuerst durch Mone a. a. O. III 133, dann durch Dümmler Poet. lat. aevi Carol. II 425; Kraus Christl. Inschr. d. Rheinl. II Nr. 70 veröffentlicht.

[4] Purchardi Carmen de gestis Witigowonis, ed. Pertz M. G. SS. IV 621. Vgl. Kraus Kunstdenkmäler des Grossherzogth. Baden I 323.

Fig. 28. Die Auferweckung des Lazarus.

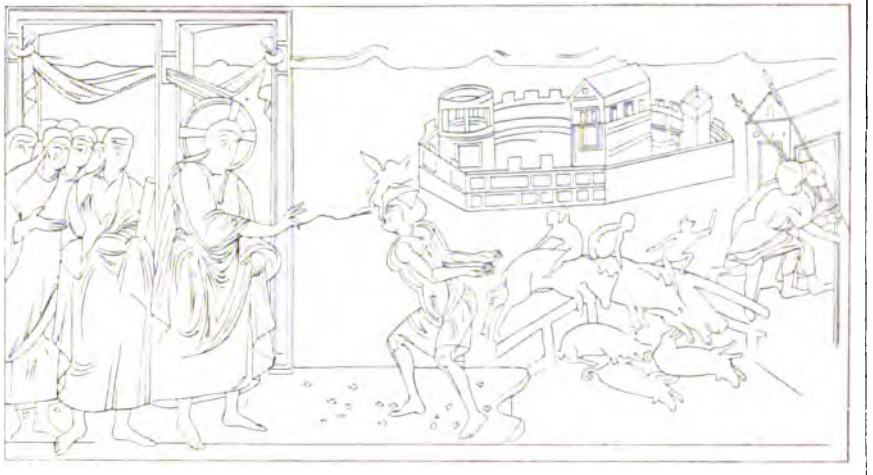


Fig. 32. Die Teufelaustreibung bei Gerasa.

Fig. 29. Das blutflüssige Weib und die Tochter des Jairus.

Fig. 33. Die Heilung des Wassersüchtigen.

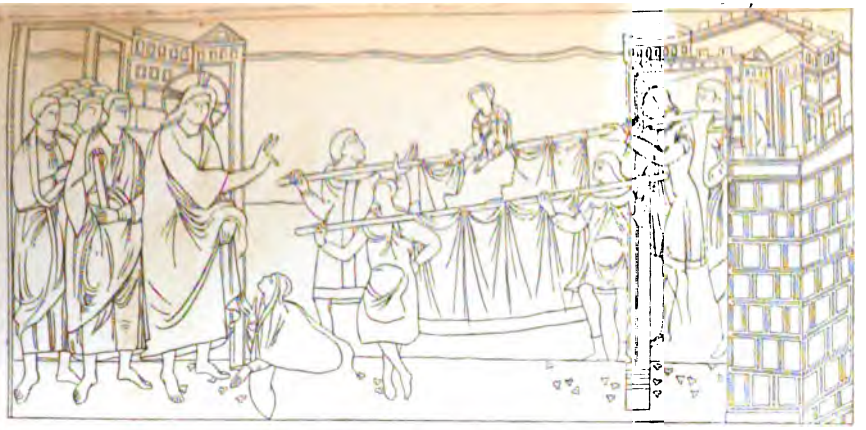


Fig. 30. Der Jüngling von Naim.

Fig. 34. Der Sturm auf dem Meere.

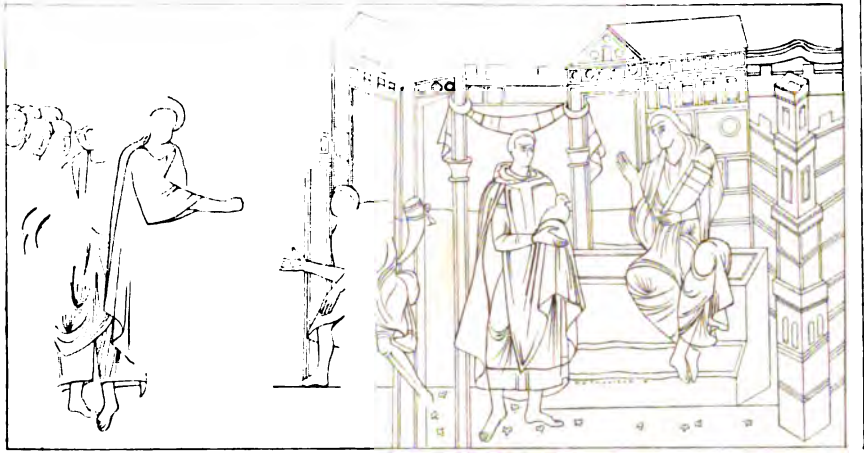


Fig. 31. Die Heilung des Aussätzigen.

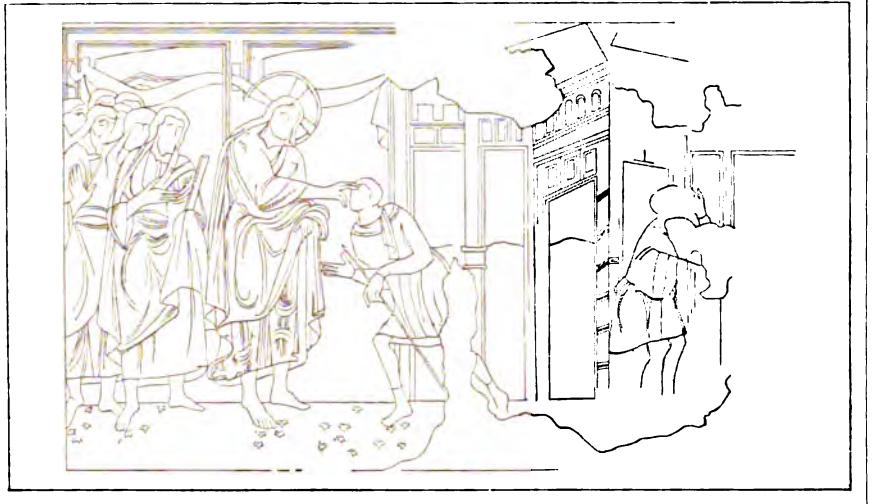


Fig. 35. Die Heilung des Blindgeborenen.

Fig. 28—35. Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau. (Nach Kraus.)

(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. II. S. 55.)

Kirche war in einer Reihe von Bildern die Geschichte der Abtei vorgeführt, vielleicht von denselben Händen, welche um dieselbe Zeit in S. Georg malten. Das Langhaus dieser dreischiffigen Basilika der Oberzelle ist wol auch unter Witigowo entstanden, wie sich aus der Vergleichung mit den Mittelzeller Kunstformen ergibt. An der Aussenseite der Westapsis, welche Adler durch Berno (um 1010) erbaut glaubt, wurde im Jahre 1810 das zuerst 1859 durch Adler veröffentlichte Weltgericht mit der Kreuzigung gefunden[1]; 1880 erfolgte darauf die Entdeckung der an den Hochwänden des Mittelschiffs befindlichen Wandgemälde (Fig. 28—35)[2].

Das Weltgericht (Abbildung im XIX. Buch) an der Westmauer ist unter einem Mäanderfries in drei horizontalen Feldern geschildert. In der Mitte der beiden obern Felder thront Christus als Rex gloriae in der Mandorla auf der Iris sitzend, mit kreuzgetheiltem Nimbus, die Füsse auf dem Erdglobus, rechts von ihm Maria, links ein Engel mit dem Kreuze; vier Engel mit den Posaunen schweben in den Lüften; zur Rechten und zur Linken der Maiestas Domini sitzen je sechs Apostel mit zu Gericht im mittlern Felde; das untere zeigt die Todten aus ihren Gräbern aufstehend. Die Nische über dem Portal ist mit einer Kreuzigung, Christus zwischen Maria und Johannes, ausgefüllt.

Wir kommen auf die Entwicklung der Weltgerichtsdarstellungen anderwärts wieder zurück. Hier genüge die Bemerkung, dass das Oberzeller Gemälde, welches dem Anfang des 11. Jahrhunderts zuzuschreiben sein wird, eine der ältesten und wichtigsten Darstellungen des Sujets und jedenfalls die älteste ist, welche uns diesseits der Alpen erhalten ist.

An der Hochwand des Mittelschiffes laufen auf beiden Seiten drei Mäanderstreifen, welche die Wand in zwei grosse horizontale Felder eintheilen. Auf dem dicht über dem Scheitel der Arcadenbögen laufenden Mäanderfries von braunrothem Grundton stehen die grossen Gemälde, welche die Wunder Christi darstellen, je vier an der Hochmauer geordnet: an der Südwand die Auferweckung des Lazarus (Fig. 28), das blutflüssige Weib und die Erweckung der Tochter des Jairus (Fig. 29), die Auferweckung des Jünglings von Naim (Fig. 30), die Heilung des Aussätzigen (Fig. 31); an der Nordwand die Teufelaustreibung bei Gerasa (Fig. 32), die Heilung des Wassersüchtigen (Fig. 33), der Sturm auf dem Meere (Fig. 34) und die Heilung des Blindgebornen (Fig. 35). Die Zwickel zwischen den Arcadenbögen sind mit Rundmedaillons ausgefüllt, in denen sich Brustbilder von Propheten befinden (es ist auch an Aebte oder Bischöfe gedacht worden wie in S. Peter in Rom und S. Pietro in Grado); ihnen entsprechen die zu beiden Seiten zu je sechs geordneten Apostelbilder über den Wundern, zwischen den Fenstern. Sie haben in gothischer Zeit und im 18. Jahrhundert starke Uebermalungen erfahren. Auch die Chorapsis war bemalt, doch sind die hier angebrachten Fresken allem Anschein nach schon in den 40er Jahren durch einen ungeschickten Anstrich zu Grunde gerichtet worden.

‚Die Bilder des Mittelschiffs, im ganzen vortrefflich erhalten, verrathen nun in den Typen wie in den Costümen das allerentschiedenste Fortleben

[1] Adler Die Kloster- und Stiftskirchen auf der Insel Reichenau. Berl. 1870.

[2] Die Wandgemälde der S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, aufgenommen von Franz Bär. Herausgegeben von F. X. Kraus. Freibg. 1884. Dazu A. Springer Deutsche Kunst im 10. Jahrh. (Westd. Zeitschrift 1884, III 201; wieder abgedruckt in seinen ‚Bildern aus der neuern Kunstgesch.' I ² 113 f.).

römischer Tradition, ohne irgendwelche Anklänge byzantinischer Eigenthümlichkeiten. Der Stil hat trotz der Einfachheit eine Grösse und selbst eine gewisse dramatische Gewalt, wie er wenig Bildwerken aus dem frühern Mittelalter nachzurühmen ist. Auch in den Hintergründen ist die Anlehnung an die Antike ersichtlich. In technischer Hinsicht ergab die Untersuchung, dass von einer eigentlichen Frescomalerei nicht die Rede sein kann, dass indessen ein organischer Stoff als Bindemittel gebraucht wurde. Die Bilder an der Westapsis zeigen dieselbe Technik und dürften nur wenige Jahre später sein. Ich habe den Bildercyklus des Innern sowol aus stilistischen Gründen als mit Rücksicht auf die Paläographie der Inschriften in die ersten Jahre nach Erbauung des Langhauses, in die Zeit Witigowo's (also ca. 985—990) versetzt, also ungefähr in dieselbe Zeit, welcher der so starke Anklänge an unsere Wandgemälde aufweisende Egbert-Codex und die leider untergegangenen Wandgemälde in Petershausen angehören'.

Diese chronologische Bestimmung und stilistische Beurteilung, wie ich sie in den Publicationen der Jahre 1884 und 1887 vorgelegt, haben sich in allem Wesentlichen der Zustimmung der competenten Beurteiler erfreut und insbesondere hat Anton Springer sie in ihrem vollen Umfange angenommen und die Reichenauer Bilder als die Grundlage einer ganz neuen Anschauung von der Bedeutung und der Richtung der karolingisch-ottonischen Kunst erklärt.

Seither ist ein neuer Fund hinzugetreten, welcher unsere Meinung von der Bedeutung der Reichenauer Schule nur bestätigen kann. In der kleinen
Burgfelden. S. Michaelskirche zu Burgfelden bei Balingen (Württemberg) wurden 1892 Wandgemälde aufgedeckt, welche sich durch ihre Uebereinstimmung in Technik, Ornament, Formengebung, selbst in den Farben und den eigenthümlichen Parallelstreifen des Malgrundes als der Schule der Reichenau zugehörig erwiesen. Diese Abtei besass Güter im Scherragau, wo Burgfelden liegt, und selbst am Fusse der Schalksburg, deren Familienbegräbniss die Michaelskirche bildete und auf der aller Wahrscheinlichkeit nach schon nach der Mitte des 11. Jahrhunderts ein Zweig des Zollerschen Geschlechtes sass. Eines der Bilder zeigt in zwei Abtheilungen den Ueberfall zweier waffenloser Reiter durch je drei Männer; man hat mit Keppler und Schlosser eher an die Parabel vom Samariter zu denken als an ein historisches Gemälde, welches, wie Andere vermutheten, die bei Hermannus Contractus, dem Reichenauer Chronisten, zu 1061 erwähnte Ermordung zweier Zollerschen Edlen *(Burkardus et Wezil de Zoloria occiduntur)* darstellte. Viel wichtiger aber noch als diese umstrittene Scene ist die die ganze Breite der Ostwand einnehmende Darstellung des Weltgerichts: in der Mitte der Weltenrichter (Fig. 36), bartlos, mit dem kreuzgetheilten Nimbus, die Füsse auf der Weltkugel aufstellend, er selbst auf der Iris sitzend, von der Mandorla umgeben, vor ihm ein von Engeln gehaltenes grosses Kreuz; unten die Posaunenengel und die Auferstehung der Todten, die sich aus Steinsärgen erheben; rechts vom Herrn nimmt S. Michael die Seligen in Empfang, links empfängt der Teufel die Verstossenen.

In ikonographischer Hinsicht stellt das Burgfeldener Weltgericht einen Fortschritt gegenüber dem Reichenauer jüngsten Gericht dar. Hier herrscht noch die feierliche Ruhe der alten Kunst; in Burgfelden ist der Vollzug des Richterspruchs mit dem ganzen sich daraus entwickelnden Drama zum Hauptthema gewählt: es ist ein Uebergang zu den späteren Weltgerichtsbildern nicht zu verkennen. Auch die Formensprache tritt in Burgfelden aus der Beschlossenheit und Gebundenheit des Oberzeller Bildes heraus, wird fliessender, kühner;

stärker als irgendwo vorher tritt hier ein national-germanischer Zug hervor. Mit anderen Worten: wenn die Reichenauer Malerschule hier noch nachwirkt, so befinden wir uns doch bereits auf romanischem Boden. Der romanischen Kunst gehört auch schon die Kirche von Burgfelden selbst mit ihrem völlig ausgebildeten Würfelcapitell mit weit ausladendem Kämpfer an. Man wird daher nicht irre gehen, wenn man die Entstehung der Burgfeldener Wandgemälde um mehrere Jahrzehnte später als die der Reichenau, etwa um die Mitte des 11. Jahrhunderts, nach 1061, setzt [1].

Wenden wir uns nach Italien, so hat Rumohr (I 216) schon die Absicht ausgesprochen, das Dasein und den Fortgang einer ursprünglich römisch-altchristlichen Schule nachzuweisen, welche am Hofe Karls d. Gr. aufgeblüht sei und, vielleicht durch Vermittlung Arnulfs, auch diesseits des Rheines Wurzeln Italien.

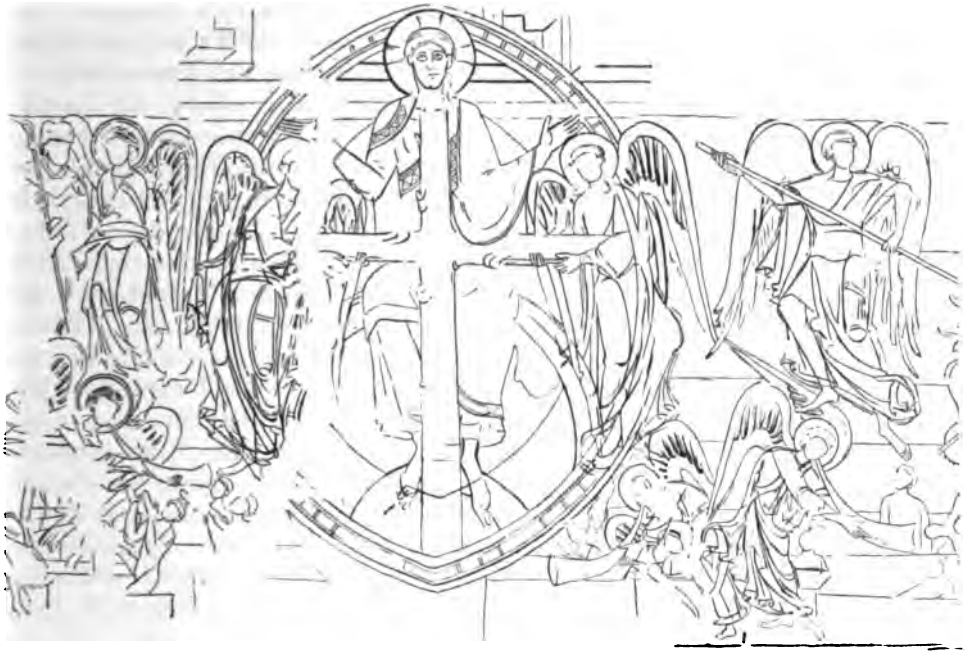


Fig. 36. Jüngstes Gericht in Burgfelden. (Mittelbild.)

geschlagen und neue Zweige getrieben habe. Wir haben gesehen, wie es sich damit diesseits der Alpen und des Rheines zwischen 800 und 1000 bezw. 1100 verhält; aber was Rumohr aus Italien beizubringen im stande war, macht nicht den Eindruck, als ob es zum Erweis seiner Thesis ausreichte. Es mussten auch hier neuere Entdeckungen hinzutreten, um das Ausleben der christlichen Antike jenseits der Alpen zu beleuchten.

[1] Die Burgfeldener Gemälde sind zuerst durch E. Paulus (Beil. zum Staatsanzeiger für Württemberg 1892, Nr. 264) angekündigt, dann u. a. durch Keppler (Archiv für christliche Kunst 1893, Nr. 1. 2) und P. Weber (Schwäbische Kronik des Schwäbischen Merkurs 1895, Nr. 40) besprochen worden. Sie wurden dann, wieder nicht genügend, in den ‚Kunst- und Alterthumsdenkm. im Königreich Württemberg' publicirt. Eine neue Publication ist durch P. Weber Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der Schwäbischen Alb, Darmstadt 1896, erfolgt.

Elfenbeinsculptur.

Die Thatsache, dass italienische Künstler im ottonischon Zeitalter nach Deutschland berufen wurden — so ein Maler Johannes, der unter Otto III in Aachen malte; so ein anderer Maler Transmundus, den Erzbischof Adalbert von Bremen noch nach 1050 in Bremen beschäftigte —, kann für den Charakter der italienischen Kunst in jener Zeit nichts beweisen, denn diese stand, wie das Schnaase (IV 693) hervorgehoben hat, gerade damals auf ihrer untersten Stufe. Zeuge dieses ist das um 882—889 von dem Abte Adelricus von Rambona (Arabona, in der Mark von Ancona) der Herzogin Ageltruda, des spätern Kaisers Guido von Spoleto Gemahlin, gewidmete Elfenbeindiptychon, dessen eine Seite Christus zwischen Maria und Johannes, über dem Crucifix das Brustbild Christi zwischen zwei Engeln zeigt, ganz den alten Diptychen mit ihren Kaiserbildern nachgeahmt, unter dem Kreuze die Wölfin Romulus und Remus nährend darstellt, während die zweite Seite Maria mit dem Kinde zwischen zwei Cherubim, darunter Christus (?) zwischen zwei Heiligen, von seltsamem Rankenwerk umzogen, unten einen Engel (?) mit Fackel und Palme aufweist. Alles das in der denkbar grössten Verwilderung und Ungeschicklichkeit[1]. Erst im 11. Jahrhundert erhebt sich auch hier wieder die Plastik. Wir lernten als ihr merkwürdigstes Erzeugniss bei der Elfenbeinsculptur bereits den Altarvorsatz von Salerno kennen. Eine andere Kategorie hierher gehöriger Arbeiten gehört dem Erzguss an. Zwar fallen die hervorragenderen Denkmale dieser Gattung meist erst in den Ausgang des 11. und den Anfang des 12. Jahrhunderts, so dass sie in einem andern Zusammenhang zu betrachten sind. Aber die älteren Platten der Erzthüren von S. Zeno in Verona werden noch der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts zuzuschreiben sein, während die jüngeren nach dem Brande von 1160 erneuert wurden. Ausser der Geschichte des hl. Zeno begegnen wir hier wieder, in den 48 Basreliefs der Flügel, der Concordia Veteris et Novi Testamenti[2]. Die Vermuthung Beissels, dass diese Reliefs ursprünglich gar nicht für diese Thüren bestimmt waren, ist durchaus annehmbar; denn zur Rechten wie zur Linken des Portals bietet die Façade der Kirche wieder in Marmorreliefs Scenen aus dem Alten und Neuen Testament, welche sich theilweise mit denen der Erzthüren decken. Byzantinische Einflüsse kann nur der Unverstand auf diesen Erzthüren suchen; wol aber ist möglich, dass deutsche Einflüsse hier gewaltet haben. Schnaase (IV 698) sieht in ihnen das Aeusserste der Unform und Unschönheit; ‚man würde', meint er, ‚glauben Fratzen zu sehen, mit denen rohe Knaben spielen, oder Götzenbilder irgend eines barbarischen Volkes vom Nordpol, wenn wir nicht die bekannten heiligen Gegenstände heraus verständen'. Das ist etwas zuviel, und jedenfalls knüpft sich ein anderes als ein ästhetisches Interesse an diese gewiss rohe und naive Schöpfung. Sie bestätigt uns immerhin das Festhalten an der antik-christlich-römischen Tradition und gibt eines der letzten monumentalen Zeugnisse ab für die lange Erhaltung jenes Parallelismus, den wir die Concordia Veteris et Novi Testamenti heissen.

Erzthüren von S. Zeno in Verona.

[1] Das Diptychon von Rambona ermangelt noch einer guten Ausgabe. Die Abbildungen bei Buonarruoti Osservaz. sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro (Fir. 1716), Append. tav. III, d'Agincourt Sculpt. XII 26, Förster Denkm. der ital. Bildn. sind ungenügend. Vgl. Rumohr Ital. Forsch. I 241. Schnaase IV 694.

[2] Auch die Erzthüren von S. Zeno warten noch auf eine entsprechende Publication. Vgl. Giov. Orti Manara Dell' antica basil. di S. Zenone magg. Verona 1839. v. Sacken in d. Mitth. d. k. k. Centralcomm. 1865, S. 113 f. St. Beissel in der Zeitschr. für christl. Kunst V (1892) 341. 379. Letztere Abhandlung gibt die einzig brauchbare Uebersicht des Sujets.

Buchmalerei.

Exultet-Rollen.

Die Buchmalerei weist in dieser ganzen Periode in Italien nichts irgendwie Hervorragendes auf. Die einzigen erwähnenswerthen Erzeugnisse der Pergamentmalerei sind die sogen. Exultet-Rollen. Am Karsamstag wird bei der Weihe der Osterkerze das sogen. Praeconium paschale gesungen, ein Hymnus, den man (ohne hinreichenden Grund) auf den hl. Augustin zurückführt. Zwischen dem 10. und 12. Jahrhundert bildete sich in Italien die (vielleicht viel höher hinaufreichende) Sitte, dass der Diakon auf dem Ambon diesen Gesang, welcher mit *Exultet (iam angelica turba celorum, exultent divina mysteria et pro tanti regis victoria tuba intonet salutaris)* begann, anstimmte und zugleich dem Volke vom Pulipitum herab eine Pergamentrolle entrollte, auf welcher die abzusingende Melodie verzeichnet, aber der Inhalt auch durch Malereien veranschaulicht war. Text und Bilder waren so gestellt, dass sie von unten zu besichtigen bezw. zu lesen waren. Da der Sieg des himmlischen

Fig. 37. Die Kirche. Von der Exultet-Rolle der Biblioteca Barberiniana. (Nach S. Pieralesi.)

Königs, die Erlösung der Erde, die Herrlichkeit der Kirche hier besungen wurden, so ergab sich daraus der wesentliche Inhalt der Darstellungen; doch erfuhr dieser Gedankenkreis eine Erweiterung durch die Schilderung der Bienenzucht und der Wachsbereitung, welche sich auf die Kerzenweihe bezog, auch durch locale Beziehungen. Solcher ‚Exultet' haben sich mehrere erhalten. Leider noch unveröffentlicht ist die grosse hochinteressante Rolle im Domschatze zu Salerno. Die Opera del duomo in Pisa besitzt deren allein drei[1]; eine besass oder besitzt Montecassino, andere das Britische Museum, die Vaticana (früher im Besitz d'Agincourts, welcher Taf. 53 und 54 Proben davon gab), die Nationalbibliothek von Paris (Cabinet des Estampes, Zeichnungen Ca-

[1] Vgl. Förster Gesch. der ital. Kunst I 82; ders. Beitr. S. 78. Schnaase (IV 696, Anm. 1) verzeichnet drei aus Pisa, von denen eine eine Copie des 13. Jahrhunderts nach dem dem 11. Jahrhundert angehörenden Originale ist.

milli's), alle ebenfalls noch nicht oder nicht hinreichend publicirt. Bekannt sind dagegen diejenigen der Barberinischen[1] und der Casanatensischen Bibliothek (S. Maria sopra Minerva)[2]. Das Exultet der Barberiniana besitzt das Bild eines Papstes, eines Erzbischofs und eines Kaisers; man deutet diese Bilder auf Coelestin III, den Erzbischof Nicolò von Salerno und Heinrich VI, so dass die Ausarbeitung 1191 zu setzen wäre. Der Inhalt ist durch die Texte gegeben: 1. *Turba angelorum;* 2. *Gaudeat se tantis tellus irradiata fulgoribus* (die Erde als nacktes Weib, das an seinen Brüsten einen Stier und eine Schlange nährt); 3. *Laetetur et mater Ecclesia tanti luminis adornata fulgoribus* (die hier gegebene Darstellung der Kirche [Fig. 37] ist von de Rossi[3] als ein Beweis für die lange Erhaltung des Typus der Orans als Symbol der Kirche angezogen worden); 4. *Christus ab inferis victor ascendit* (Christus die Stammeltern aus der Vorhölle befreiend; man sieht die Höllenriegel zerbrochen und den Infernus als nackten Mann geschildert und sich unter den Füssen des Erlösers winden); 5. *O certe necessarium Adae peccatum . . . o felix culpa* (die Stammeltern im Paradiese, höchst naturalistisch gegeben); 6. *Christus et Magdalena* (Magdalena wird im Text des Exultet nicht genannt, es will eben eine der Erscheinungen des Herrn gegeben werden)[4]; 7. *Levita in ambone* (zeigt die Recitation des Exultet durch den Diakon); 8. *De apum natura et solertia* (die Zucht der Bienen und die Bereitung des Wachses — also auch hier schon ein Uebergang zum Genre); 9. *Papa et antistes*; 10. *Imperator et comes.* Von den Pisaner Rollen trägt eine die Namen der 1059 in Benevent herrschenden Pandulf und Landulf. Die Bibliotheca Casanatensis besitzt einen aus drei Rollen eines Exultet und einem Pontificale zusammengesetzten Codex; der Cardinal Casanata hatte die Rollen aus Süditalien kommen lassen und sie bereits 1685 Mabillon gezeigt[5]. Das Pontificale trägt den Namen Landulfs, womit wir auf Erzbischof Landulf I von Benevent († 984) gewiesen sind. Das Exultet ist etwas jünger, wol aus dem 11. Jahrhundert. Seine Darstellungen bieten: 1. das Bild des Erzbischofs auf seiner Kathedra mit dem Pallium (welches Landulf 969 empfing), links den das Exultet haltenden Diakon; 2. die Engel und das Lamm Gottes inmitten der evangelistischen Zeichen; 3. Engel; 4. die Hölle, dargestellt unter dem Bild eines Ungeheuers, dem Christus eine Lanze in den Rachen stösst; die Höllenriegel liegen am Boden (Illustration zu *‚pro tanti regis victoria'*); 5. die Recitation des Exultet vom Ambon aus; 6. ein grosses figurirtes E(*xultet*); 7. unten im Vordergrund die einen Stier und einen Hirsch an ihrer Brust nährende Terra zwischen der Lux (eine Fackel) und den Tenebrae (eine alte Frau! Illustration zu *‚gaudeat se tantis tellus irradiata fulgoribus et eterni regis splendore lustrata, totus orbis se sentiat amisisse*

[1] Von dem Barberinischen Exultet gab D'Agincourt Peint. pl. 55 eine Scene (7). Einiges Rohault de Fleury La Messe III 36 f., pl. 196. Dazu Crowe und Cavalcaselle I 68 (deutsche Ausg.). Schnaase IV 696. — Erste gute Ausgabe durch Sante Pieralesi Il Preconio pasquale del codice Barberiniano. Roma 1883.

[2] Erste gute Besprechung mit einzelnen photographischen Copien gab E. Langlois (Mém. d'arch. et d'hist. VI [1886] 466 f.). Einige Proben bei Fleury l. c. p. 6, pl. 193. 194.

[3] Roma sotterr. I 348.

[4] In dieser Scene wollen Crowe und Cavalcaselle I 69 (links oben in der Ecke) die früheste Darstellung Gottes (des Vaters) erblicken. Es ist aber wiederum Christus neben dem Täufer (mit dem Spruchband ‚Ecce agnus dei' etc.) und mehreren Königen in der Vorwegnahme der himmlischen Herrlichkeit dargestellt.

[5] It. ital. I 68. — Auch Gerbert kannte das Manuscript, dem er in seiner ‚Vet. liturg. Alemannica' (S. Blasien 1776) zwei Abbildungen entlieh.

caliginem', Taf. VII), oben einen thronenden Christus mit Buch; 8. unten einen König oder Kaiser, umgeben von neun Personen seines Hofes, oben eine Orans, als junges Weib zwischen acht Kerzen, unter einem grossen Bogen, Illustration zu: *laetetur et mater Ecclesia tanti luminis adornata fulgoribus et magnis populorum vocibus haec aula resultet*, Taf. VIII); 9. Beschluss der Ceremonie, der Kleriker steht auf dem Ambon inmitten acht Anderer, von denen einer Pallium und den runden Nimbus trägt; oben Christus in der Mandorla (Illustration zu der Benediction der Kerze: *quapropter adstantibus vobis* etc.).

Man erkennt, trotz aller Verschiedenheit im einzelnen, die enge Verwandtschaft dieser Exultet-Darstellungen in Hinsicht ihres ikonographischen Stoffes; die Mehrzahl derselben zeigt auch in dem begleitenden Texte die langobardische Schrift. Alle diese Denkmäler weisen auf Salerno, Montecassino, Benevent zurück; man wird kaum irre gehen, wenn man die grosse Mutterabtei des Benedictinerordens als ihren Ausgangspunkt betrachtet.

Fig. 38. Die Messe des hl. Clemens. Fresco in S. Clemente zu Rom. (Nach J. Mullooly, Saint Clement Pope and Martyr.)

Die Exultet-Rollen sind künstlerisch niedrig stehende Werke; aber sie verdienen doch reichliche Beachtung. In einer Zeit tiefsten Verfalls zeugen sie von dem Bedürfnisse der massgebenden kirchlichen Kreise, die Fühlung mit der bildenden Kunst aufrecht zu erhalten. Sie haben gewiss mitgewirkt, um das erstarrte ästhetische Empfinden des Volkes, wenn auch in beschränktem Kreise[1], wieder wachzurufen.

[1] Kein Zweifel, dass der Gebrauch dieser Exultet-Rollen sich auf Italien, und zwar auf die angedeuteten Kreise beschränkte; auch das von Gerbert De cantu et musica I 534, tab. IV (vgl. Rohault de Fleury l. c. pl. 196) abgebildete Exemplar wird aus Italien nach dem Norden gekommen sein (vgl. Kraus Kunstdenkm. Badens III 94). — Für die musikgeschichtliche Bedeutung der Exultet-Rollen ist zu vergleichen F. Clément bei Didron Ann. arch. IX 27. Didron ebd. XIII 177. Vgl. ausserdem Barnabei in den Sitzungsber. der Accademia dei Lincei 1886, II, fasc. III 14.

Der Benedictinerorden tritt nun aber überhaupt in den Vordergrund, und es zeigt sich bald Montecassino als der eigentliche Träger der künstlerischen Bewegung in dem Italien des 10.—12. Jahrhunderts.

Was die Mosaikmalerei in diesen Zeiten noch an ärmlichen und steifen Producten in Rom aufzuweisen hat, ist bereits besprochen worden. Von der Wandmalerei ist wenig Besseres zu sagen. Die durch Papst Formosus (891—896) in S. Peter gestifteten Fresken sind untergegangen[1]. Dagegen hat die glückliche Ausgrabung der Unterkirche von S. Clemente uns eine Reihe von Bildern kennen gelehrt, welche zwar verschiedenen Zeiten angehören (7.[?]—11. Jahrhundert), die aber in ihrer eigenthümlichen Mischung indigener roher Malweise mit den gestreckten Formen des Byzantinismus wol als ‚eine Ahnung der erwachenden religiösen Kunst, oft in naiven, sprechenden Zügen', begrüsst werden konnten (vgl. Fig. 38 u. 39). Die Uebertragung der Reliquien des hl. Cyrillus aus dem Vatican nach S. Clemente unter Papst Nikolaus I († 867), S. Clemens und die Wunder des Sisinius (gestiftet von einem Beno di Rapizo, vielleicht einem Zeitgenossen Gregors VII), die Legende des hl. Alexius werden die jüngsten dieser Malereien sein (10.—11. Jahrhundert), während das Martyrium der hl. Katharina wol dem 8., das Marienbild mit Katharina von Chalkedon und darunter das Opfer Abrahams dem 7., die auf die Abtei Fondi sich beziehenden Wunder des Benedictinermönchs Libertinus vielleicht dem Anfang des 7. Jahrhunderts zuzuweisen sind[2]. Ich finde die Beurteilung namentlich der erstgenannten Werke aus dem 10. bis 11. Jahrhundert bei Crowe und Cavalcaselle (I 38) wie bei Schnaase ebenso ungenügend wie unbillig. Sicher sind z. B. die Bilder aus der Legende der hll. Cyrillus und Methodius keine ‚flauen und unplastischen Gestalten ohne Leben und Ausdruck'. Man kann ihnen im Gegentheil weder Ausdruck noch dramatische Bewegung absprechen. Viel geringer erscheint freilich, was etwa im 10. Jahrhundert die Brüder Johannes und Stephanus und ihr Neffe Nikolaus von Rom in der Benedictinerkirche Sant' Elia bei Nepi schufen. Ihr Farbenauftrag lässt glauben, dass diese Künstler an Mosaikarbeit gewohnt waren. Barbarisch ist auch die Darstellung der Madonna mit Kind in der Krypta von S. Cosma e Damiano (10. Jahrhundert). Etwas später dürfte die Kreuzigung in S. Urbano alle Caffarelle in Rom sein, wenn auch das Datum mit MXI nachgemalt ist. Von den Wandgemälden in Subiaco, der ersten Wiege des Benedictinerordens, weisen Crowe und Cavalcaselle (I 73) die starr aus ihren grossen Augen blickende Jungfrau mit dem Kinde in der sogen. Seconda Grotta di S. Benedetto noch einem Römer des 8. oder beginnenden 9. Jahrhunderts zu, den Heiland und das Heiligenporträt ausserhalb der Höhle und ebenso die ärmlichen Malereien an der Eingangswand der Sala di S. Benedetto im untern Raume des Sacro Speco selbst dem 12. Jahrhundert, wenn nicht dem Anfang des 13., und sie erkennen auch hier die Mischung byzantinischer und römischer Kunstweise.

Wandmalereien in Italien. S. Clemente u. a.

Dem 10. Jahrhundert weist Maffei auch die rohen, aber an die altchristliche Tradition sich anlehnenden Malereien in der Grotta di S. Nazario in

[1] ‚Renovavit aeclesia(m) principis ap. Petri, pictura tota', meldet der Mönch vom Soracte von Formosus, und ähnlich Amalv. Angerius b. Muratori III 2, 313. Zeichnungen dieser Bilder sind in Copien Grimaldi's erhalten; vgl. Pératé L'archéol. chrét. p. 268.

[2] Eine entsprechende Publication der Fresken in der Unterkirche von S. Clemente fehlt noch; man ist auf die kleinen Photographien bei Mullooly St. Clement and his Basilica in Rome, Rom 1873, angewiesen.

Verona an (Kreuzigung mit S. Michael und S. Gabriel u. s. f.). Dass um jene Zeit noch in Oberitalien gemalt wurde, bezeugt uns Ratherius von Verona in seinem Buch über die Verachtung der Kanones, wo er seine Landsleute und insbesondere die Veroneser wegen des vielfachen Gebrauches lasciver Gemälde anklagt [1].

Das Archiv von Montecassino bewahrt einige Handschriften, deren Malereien, dem 10.—11. Jahrhundert angehörend, wol den Beweis liefern, dass sich hier eine eigenthümliche indigene Malweise erhalten hat. In dem Cod. 437 (9. Jahrhundert) könnte man byzantinische Einflüsse annehmen; entschieden weniger in dem Cod. 175 (aus den Jahren 915—934, Capua), dessen architektonische Hintergründe mit denen der Oberzeller Bilder zusammenzuhalten sind. Erst ins 12. Jahrhundert fallen die Federzeichnungen des Regestum von S. Angelo in Formis (Cod. Cap. n. 4) [2]. Namentlich aber ist es die Handschrift 99 (Homil. divers., 11. Jahrhundert), welche auf Fol. 1 elf Federzeichnungen (besonders der Verkündigung, des Engels mit Joseph) bietet, welche von byzantinischen Einflüssen gänzlich frei sind und die mit den Fresken in S. Angelo und in der Reichenau grösste Uebereinstimmung aufweisen. Montecassino.

Fig. 39. Der Herr mit Cyrillus und Methodius. Fresco in S. Clemente zu Rom. (Nach J. Mullooly, Saint Clement Pope and Martyr.)

Dass die monumentale Malerei in Montecassino selbst gepflegt wurde, erfahren wir aus dem Geschichtschreiber der Abtei, Leo Ostiensis, welcher ausdrücklich bezeugt, dass in den *‚tres atrii partes‘* der Hauptkirche Scenen des Alten und Neuen Bundes — *‚historiae Veteris et Novi Testamenti‘* — gemalt und auch die Nebenkirchen S. Martin und Andreas mit Fresken geschmückt waren [3]. Diese Arbeiten hatte der Abt Desiderius bei dem grossen Neubau der Abteikirche 1071 herstellen lassen. Es wurde nach der Meldung des Chronisten für die Kirche plastischer Schmuck aus Constantinopel hergeholt (so die Broncethüre, welche sich allein noch von diesem Bau des Desiderius erhalten hat, und silberne Statuen; l. c. III c. 32) und für die musivische Incrustation der Apsis und des Bodens Mosaicisten aus der Hauptstadt des oströmischen Reiches berufen (*periti utique in arte musiaria et quadrataria;* III c. 27), auch die Ausschmückung des Trabes und der an ihm angebrachten Rundbilder *(teretes icones)* wurde zum Theil in Constantinopel besorgt, zum Theil offenbar in Montecassino selbst auf griechische Weise

[1] ‚Pigmentorum Venerem nutrientium frequentior usus‘. — Vgl. Maffei Verona ill., ed. Veron. 1732, fol. III 143 (al. I 290).

[2] Vgl. Pisicelli Le miniature nei codici Cassinesi (Montecassino e Napoli, s. a.), bes. Disp. I—II. Caravita I codici e le arti a Montecassino I (1869) 299. — Das Regestum von S. Angelo soll demnächst publicirt werden.

[3] Leo Ostiens. Chron. Mont. Cass. III c. 28. 33 (ed. Wattenbach SS. VII 718—723). Ebd. VII 727.

bewerkstelligt (*caetera coloribus ac figuris depingi Graeca peritia fecit;* III c. 32). Bei den nahen Beziehungen der Abtei zu Ostrom (Beziehungen, die selbst nach der Kirchentrennung unter Michael Caerularius noch durch Gesandtschaften aufrecht erhalten wurden) lag eine solche Heranziehung byzantinischer Arbeitskräfte nahe; sie erschien geboten, weil, wie Leo von Ostia ausdrücklich bemerkt, die musivische Kunst (und der Erzguss?) um jene Zeit in Italien in Vergessenheit gerathen war *(quoniam artium istarum ingenium a quingentis et ultro annis magistra Latinitas intermiserat).* In der von dem Chronisten hier aufgestellten Allgemeinheit ist diese Behauptung jedenfalls unhaltbar. Wie dem indessen sei und welche Bedeutung man auch den Worten Leo's beizumessen hat, sie können nicht auf die Wandmalerei noch die Buchmalerei ausgedehnt werden. In der That findet sich auch nirgends die Angabe, dass die Abtei byzantinische Künstler für die Wandgemälde angewandt habe, und wir dürfen somit schon a priori annehmen, dass für dieses Gebiet die Magistra Latinitas insoweit ihre Traditionen bewahrt hatte, dass sie den ihr gestellten Aufgaben nachkommen konnte.

Von diesen Aufgaben war die eine und vermuthlich die vornehmste die Ausmalung der von Desiderius in Montecassino erbauten Basilika. Diese Schöpfung ist — bis auf die Broncethüre und geringe Architekturreste — völlig zu Grunde gegangen.

Aber es wurden, ganz in der Nähe, der Montecassiner Kunst noch andere Aufgaben gestellt. Dicht am Fusse des Berges liegt in der Gemeinde S. Vittore eine ursprünglich einschiffige Kirche, S. Nicolò, in welcher 1876 Fresken verschiedenen Datums zu Tage traten[1]. Die ältesten derselben fallen in die erste Bauzeit des kleinen Sanctuariums, ins 12. Jahrhundert. Der sehr beschädigte Zustand der Bilder lässt ein Weltgericht, einen Rex gloriae, eine Madonna mit Kind, einen Erzengel mit dem Stab in der Hand erkennen, weiter einen hl. Callist und Petrus und Paulus. Die diese Scenen begleitenden Inschriften verrathen gleichfalls das 12. Jahrhundert; Formgebung, Ausstattung, Gewandung, Behandlung der Gesichter, Farbentönung stimmen durchaus zu dem viel bedeutendern Denkmal in S. Angelo, zu welchem wir jetzt überzugehen haben.

S. Angelo in Formis.

Die Benedictiner von Montecassino hatten seit 881 in dem neuen Capua Fuss gefasst, welches nach der Zerstörung des alten Capua (456) und der ihm gefolgten Neustadt auf dem Triflisco (841—856) im Jahre 856 durch die Langobarden neu begründet worden war und wo Pandulf 963 den Fürstentitel erhalten hatte. Auf dem nördlich von diesem neuen Capua gelegenen Monte Tifata lag eine Michaelskirche, welche der Papst Marinus 942 den Benedictinern schenkte. Nach dem Sturz der Langobardenherrschaft und dem Uebergang des Principats in Capua an die Normannen (1058) unternahmen die Benedictiner die Gründung eines neuen Klosters am Fusse des Monte Tifata, welches nach den hier erhaltenen Resten eines römischen Aquaeducts S. Angelo ad Formas genannt wurde. Abt Desiderius soll um 1056 dieser Stiftung vorgestanden haben. Die über dem Portal angeschriebene Inschrift nennt ihn als Gründer der Kirche, einer dreischiffigen Säulenbasilika, deren Marmorsäulen allem Anschein nach Spolien antiker Tempel sind. Die Basilika war in allen ihren Theilen bemalt. Erhalten sind im wesentlichen in der Vorhalle die Madonna mit mehreren Engeln und Heiligen (Legende

[1] Vgl. Louis Lefort Peint. inéd. de l'église S. Nicolas à S. Victor près de S. Germ.-Cass. (in: Études sur les mon. primit. de la peint. chrét. en Italie, Par. 1885, p. 275 s.).

Fig. 40. Scenen aus dem Neuen Testame
(Zu Krau

...e in S. Angelo in Formis. (Nach Kraus.)
...l. Kunst. II. S. 65.)

des hl. Antonius); im Innern bietet die Westwand das Weltgericht, eine Composition, die in mehreren Punkten über die Reichenau hinausgeht: oben die Posaunenengel, unter denen sich die Auferstandenen aus ihren Gräbern erheben. Das zweite und dritte Horizontalfeld ist von dem Rex gloriae durchbrochen, der, von der Mandorla umstrahlt, hier statt auf der Iris, auf einem reichverhängten Throne mit Kissen sitzt und die Hände mit den Wundmalen ausstreckt. Im dritten Compartiment sitzen die Apostel rechts und links vom Herrn auf mit Tüchern behängten Bänken. Darunter drei Engel mit Spruchbändern, neben ihnen rechts die Beseligten, links die Verdammten, wie sie ihrem künftigen Zustand entgegengehen. Der letztere, Paradies und Hölle, findet im untersten, fünften Felde Platz. In der Hauptapside thront der Erlöser zwischen den vier evangelistischen Zeichen.

Diese Bilder an der Ost- und Westseite der Kirche sind von byzantinischen Einflüssen nicht frei zu sprechen. Anders verhält es sich meines Erachtens mit den Bildern an den Hochwänden des Mittelschiffs. Die Arcadenzwickel sind hier mit Propheten des Alten Testaments ausgefüllt, denen die Sibylla (Persica) vorgestellt ist. Es ist das erste Beispiel einer Zusammenstellung, die seit dem 12. Jahrhundert der christlichen Kunst geläufig wird, die wir in Deutschland zuerst an der Goldenen Pforte zu Freiberg, die wir weiter an den Chorstühlen zu Ulm (1468—1474) antreffen, die in Italien von dem Campanile zu Florenz und Ghiberti's Broncethüren bis herab auf Michelangelo und Raffael uns in zahlreichen bedeutenden Schöpfungen entgegentritt.

An den Hochwänden des Mittelschiffes sind nun 41 Darstellungen aus dem Neuen Testamente erhalten (Fig. 40); etwa 20 weitere sind mit den oberen Horizontalstreifen verloren gegangen. Einige dieser Scenen sind, wie die Heilung am Teiche von Bethesda, das Gleichniss vom reichen Prasser, die Geschichte der Samaritanerin, die Auferweckung des Lazarus, den Perikopen entlehnt, welche an einfachen Wochentagen, und zwar an denen der bevorzugten Fastenzeit, gelesen wurden; alle übrigen decken sich im wesentlichen mit den Perikopen der sonntäglichen Evangelien, wie sie der Comes bietet. Demnach hätten wir hier im ganzen über 60 neutestamentliche Sujets gehabt. Das entspräche ungefähr dem Cyklus von 70 Darstellungen, welcher sich nach der Aufstellung Vöge's aus den Evangelienhandschriften der von ihm berücksichtigten Schulen für Deutschland ergibt, während das Beisselsche Verzeichniss sämmtlicher in den verschiedenen Evangelienhandschriften des 10. und 11. Jahrhunderts uns begegnenden Scenen des Neuen Testaments bis auf 109 steigt. Selbst in seinem fragmentarischen Zustand übertrifft der Cyklus von S. Angelo demnach alle monumentalen Cyklen, von denen uns aus dieser Zeit bisher Nachricht gegeben ist.

Die Publication, welche diesen hochbedeutsamen Bilderkreis zum erstenmal vorlegte[1], ermangelte nicht, auf die Verschiedenheit aufmerksam zu machen, welche in stilistischer Hinsicht zwischen den Bildern der Hochwand und den grossen Gemälden an dem Westende wie in der Hauptapsis (Weltgericht und Rex gloriae) obwaltet. Während A. Springer für die Wandgemälde in S. Angelo byzantinischen Einfluss überhaupt ablehnte, Salazaro in ihnen die entschiedensten Zeugen indigener Kunst sah, während andererseits Schulz, Cavalcaselle und Dobbert dieselben Gemälde als Denkmäler byzantinischer Be-

[1] Vgl. Schulz und v. Quast Denkm. d. Kunst II 170. Salazaro Studi I 48—52 (gibt zweifarbige Tafeln mit dem Rex gloriae und der Ehebrecherin).

einflussung in Anspruch nahmen, hatte schon Caravita richtig erkannt, dass die Gemälde von S. Angelo nicht von einer und derselben Hand seien und dass sich hier Regungen des italienischen Genius verspüren lassen[1]. Ich habe festzustellen gesucht, dass sich hier in der decorativen Ausstattung der Basilika von S. Angelo in Formis die beiden in Unteritalien im 11. Jahrhundert nebeneinander lebenden Richtungen, die lateinisch-indigene und die byzantinische, kreuzen. Im selben Raume findet eine Art Durchdringung beider Richtungen statt. Auch für die Mittelschiffsbilder muss zugegeben werden, dass in einigen Punkten, z. B. hinsichtlich der Behandlung der Costüme, byzantinische Einflüsse platzgreifen. Dass aber der gesammte hier uns entgegentretende Bildervorrath byzantinischen Charakter habe, davon haben mich auch die an sich so schätzenswerthen Ausführungen eines so ausgezeichneten Kenners byzantinischer Kunst wie E. Dobbert nicht überzeugen können. Diese Ausführungen gehen eben von ganz anderer Grundlage aus, als diejenige ist, von welcher unsere gesammte Auffassung von der Entwicklung der christlichen Kunst ausgeht. Ich weigere mich, das als specifisch byzantinisch anzuerkennen, was aus der Quelle altchristlicher Ueberlieferung durch das Medium byzantinischer Uebung uns zugeflossen ist. Ich weigere mich ebenso, alle Localschulen des Ostreiches, wie Alexandrien und Syrien, unter die Kategorie des Byzantinismus zu subsumiren. Und ich weigere mich weiter, derselben Kategorie die ravennatische Kunst und die von ihr ausgehenden Einflüsse ein- und unterzuordnen. Wie wenig wir im stande sind, für ganze Gebiete den specifischen Charakter der Kunst Byzantiums festzustellen, das ist oben gezeigt worden. Die Darlegungen der ‚byzantinischen Anschauung' gehen von einer Basis aus, die nicht erwiesen ist; sie nehmen als byzantinisch in Anspruch, wofür ihnen vielfach in Byzanz selbst die beweisenden Vergleichspunkte fehlen.

Dass die Wandgemälde in S. Angelo ihrer Hauptmasse nach einem andern als dem byzantinischen Gedankenkreis angehören, das geht aus einer einzigen Thatsache schon hervor. In der byzantinischen Kirche wurde der Abschnitt von der Ehebrecherin (Joh. 8, 1—11) nicht gelesen, weil man ihn für die Gemeinde nicht angemessen hielt. Infolgedessen fehlt er in den meisten griechischen Bibelhandschriften. Ganz gewiss wurde er auch bei den Byzantinern nicht dargestellt. Wir können daher mit Sicherheit annehmen, dass Cyklen, in denen er auftritt, nicht dem griechischen, sondern dem lateinischen Gedanken- und Empfindungskreise angehören[2].

Verhalten sich die Dinge so, wie ich sie ansehe, so wird man der weitern Schlussfolgerung nicht entgehen können, in den Wandgemälden von S. Angelo ein Werk der Montecassiner Schule anzuerkennen. Sicher das umfangreichste,

---

[1] Crowe u. Cavalcaselle (deutche Ausg.) I 55. — Dobbert im Repert. f. Kunstwissenschaft XV (1892) 380. — F. X. Kraus Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis. Berl. 1893. (Separat-Abdr. aus dem Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml. XIV.) — Dagegen Dobbert ebd. XV (1894) 195 f. 211 f.

[2] Die wenigen Denkmäler, wo die Geschichte der Ehebrecherin nachgewiesen ist (Codex Egberti, Taf. 37; Elfenbeinbuchdeckel der Fejérvary-Coll., Mayer-Mus. in Liverpool [Westwood Nr. 312]; Elfenbeinplatte des Berliner Mus. [ebd. p. 440]; desgl. in München [ebd. p. 496 = Rohault de Fleury l. c. II, pl. 58[3]]; Paliotto von Salerno [Guglielmi p. 31; fraglich], sind alle deutsche oder unteritalienische Werke des 10. und 11. Jahrhunderts. Nur vollkommene Unwissenheit in theologischen Dingen kann sich die Frage erlauben, woher ich denn wisse, dass die Scene in der griechischen Kirche nicht gelesen und demnach nicht dargestellt wurde. Das Vorkommen derselben im Malerbuch von Athos (deutsche Ausg. S. 194) kann nur beweisen, dass sie später aus Italien auch in die byzantinische Uebung herüberkam.

welches uns bewahrt ist, aber nicht das älteste. Ein Vergleich der Bilder mit denen von S. Georg auf der Reichenau zeigt eine auffallende Uebereinstimmung in der scenischen Anordnung, im Beiwerk, in den architektonischen Hintergründen, in dem ganzen malerischen Vortrag, in den Typen. In beiden Cyklen herrscht dasselbe gewaltige dramatische Leben, beide unterstehen derselben gemeinsamen Auffassung des Lebens, in beiden lebt und webt der nämliche Geist. Dass die Maler der Reichenau die Architekturen, welche sie schafften, nicht diesseits der Alpen konnten kennen gelernt haben, muss zweifellos erscheinen. Wie man im 10. und 11. Jahrhundert ‚landschaftliche Hintergründe' am Rhein sah und zeichnete, das lehrt uns die in Montecassino bewahrte und demnächst zu veröffentlichende Handschrift des Hrabanus Maurus. Nur Italien konnte den Reichenauer Künstlern die Vorbilder für ihre Bauten liefern. Der Zusammenhang der Reichenau mit den grossen Centren des benedictinischen Lebens in Italien ist aber unbestreitbar[1]; die Beziehungen zu Montecassino ergeben sich auch ohne urkundlichen Beweis von selbst; und so wird man denn wol berechtigt sein, die Reichenauer Wandgemälde zu denjenigen von S. Angelo zu stellen und in beiden Cyklen die zwei bedeutendsten und kunstgeschichtlich wichtigsten Zeugen und Repräsentanten der alten Montecassiner Malerschule zu erblicken.

Wir dürfen noch weiter gehen. Anton Springer und Vöge haben seinerzeit in der Miniaturmalerei die wesentliche Vermittlerin jener Tradition gesehen, welche die Kunst des karolingisch-ottonischen Zeitalters mit der christlich-römischen Antike verbindet. Man konnte und musste dieser Ansicht sein, solange nicht bekannt war, welche Aufgabe jenes Zeitalter der monumentalen Malerei gestellt hat und welcher Weise diese Aufgaben gelöst wurden. Heute wird man, denke ich, angesichts des seither vorgelegten Materials doch, wie das auch an sich als das Wahrscheinliche erscheinen musste, der Wandmalerei ihre Stellung zurückgeben und sie als das tragende Element für die absterbende, retrospective Kunst des 11. Jahrhunderts erklären.

Die Jahrhunderte, welche wir hier betrachtet haben, besassen vor den früheren wie vor den späteren einen ausserordentlichen Vorzug. Noch lebte die europäische Menschheit in einem Reiche geistiger Einheit; Kirche und Staat, Papstthum und Kaiserthum sahen sich im engsten und treuesten Bunde vereinigt. Der Klerus war durch Karl d. Gr. dem Organismus des Staates in einer Weise eingeordnet, er nahm an den Aufgaben desselben mit einer Energie und Ehrlickeit Antheil, wie das die Welt weder vorher noch nachher mehr gesehen hat. Erst gegen Ende des 11. Jahrhunderts tritt die Gesellschaft in den Conflict zwischen Staat und Kirche ein, der ihre Einheit und Harmonie zerstört und dem ein anderer, tieferer Conflict geistiger Mächte auf dem Fusse folgen sollte. Zwischen 800—1100 trägt die Kunst noch das Gepräge dieser Einheit; kein principieller Hader spiegelt sich noch in ihr, das allgemeine Bewusstsein der europäischen Völker bewahrt noch den innigen Zusammenhang mit der altchristlichen Auffassung. ‚Die Fresken von S. Georg auf der Reichenau, von Burgfelden und von S. Angelo in Formis sind, das ist auch heute noch meine Ansicht, die letzten auf uns gekommenen mächtigen Zeugen[2] der mit dem letzten Viertel des 11. Jahrhunderts sich aus-

[1] Vgl. über diesen Zusammenhang der Reichenau mit Italien die Bemerkungen zum Lib. confratern. s. Salvat. in der Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrh. N. F. IV (1889) 395.

[2] Um von anderen hier etwa noch in Betracht kommenden Denkmälern zu schweigen, wäre doch zu untersuchen, ob die nunmehr völlig übermalten Wandgemälde der

lebenden, rückwärts blickenden Kunst; wenige Jahre noch, und jener geistige Friede, der bis dahin über der wenn auch bürgerlich noch so zerrissenen Gesellschaft Mitteleuropa's gewaltet, wird zerstört; in der ungeheuern Bewegung der Seelen tritt ein Bruch der Empfindung, ein Wechsel in der Anschauung des ganzen Lebens und all seiner Verhältnisse ein, welcher die letzten Regungen altchristlich-römischer Vorstellungsweise in der Malerei hinweghebt und ganz neuen Vorstellungen und Formen Einlass gewährt. Der Schöpfer von S. Angelo war der Erste, der, als Papst Victor III, der Erbe jener neuen Situation wurde, welche Gregor VII herbeigeführt hatte; es ist seltsam genug, zu sehen, wie er wenige Jahre zuvor mit dem von ihm an dem Monte Tifata geschaffenen Bildercyklus der letzte Zeuge einer untergehenden geistigen Welt geworden war.'

V.

Bilderkreis der karolingischen Malerei.

Der Bilderkreis der karolingischen Malerei zeigt neben dem Festhalten an den altchristlich-biblischen Stoffen schon eine wenn auch sehr mässige Erweiterung desselben [1]. Wie jener, bringt er Adam und Eva, das Opfer Melchisedechs, verschiedene Scenen aus der Geschichte des Moses, Bileam, die Empörung und den Untergang der Rotte Kore's, den Durchgang der Juden durch den Jordan und den Fall Jericho's, Samuel, Saul und David in verschiedenen Situationen, David bald allein psallirend, bald mit seiner musicirenden Umgebung, Salomon, Judith, Antiochus; aus dem Neuen Testament die Verkündigung, die Geburt des Herrn, Maria (sehr selten), die Anbetung der drei Weisen, die Darstellung im Tempel, die Flucht nach Aegypten, den Kindermord in Bethlehem, die Taufe Christi im Jordan, den Einzug in Jerusalem, das Abendmahl und den Verrath des Judas, die Kreuzigung Christi, die drei Frauen am Grabe, Christi Himmelfahrt und die Herabkunft des Heiligen Geistes, die Heimsuchung der Elisabeth, die Verheissung der Geburt des Täufers, die Evangelisten.

Diese Scenen sind im allgemeinen bereits, wie bemerkt, der vorkarolingischen Kunst geläufig, wenn auch jetzt einzelne neue Nuancen und früher kaum dargestellte Situationen im Leben Davids, Salomons u. s. w. hinzutreten. Neu sind die Jünger von Emmaus, fast neu das Abendmahl (Sacramentar des Drogo), das wir vorher im Cod. Rossanensis und in S. Apollinare Nuovo beobachtet haben. Seit dem 8. Jahrhundert (Cod. Amiatinus., Titelblatt der Orosius-Handschrift) treten die Darstellungen des Rex gloriae oder der Maiestas Domini auf, der thronende, bald von der Mandorla umflossene Erlöser, woraus sich die Weltgerichtsdarstellungen entwickeln, das uns in dem Utrecht-Psalter, dem Titulus des Alcuin für S. Avold, dem des Florus von Lyon, den Carmina Sangallensia entgegentritt. Seine früheste Ausführung in monumentaler Malerei wäre, den letzteren entsprechend, wol um die Mitte des 9. Jahrhunderts in den untergegangenen Wandgemälden

im 10. Jahrhundert erbauten, im 13. Jahrhundert überarbeiteten Basilika S. Pietro in Grado zwischen Pisa und Livorno wirklich der Zeit und Richtung Giunta Pisano's (13. Jahrhundert) angehören, oder etwa noch dem 10. Jahrhundert. Auf letzteres liesse schon der Umstand schliessen, dass die Papstbilder in den Arcadenzwickeln nur bis auf Johann XIV († 984) gehen. Ich habe diese Wandgemälde vor nahezu 20 Jahren gesehen, wage aber heute nicht mehr, auf Grund dieser Erinnerung ein Urteil abzugeben.

[1] Vgl. die Zusammenstellung des Sujets bei Leitschuh Gesch. der karoling. Malerei S. 95 ff., der hier gefolgt wird.

von S. Gallen zu suchen, wo auch ein irisches Evangeliar bereits die Ueberleitung zu dem Weltgericht in dem von Keller herausgegebenen Blatte zeigt, indem Christus zwischen zwei Posaunenengeln und darunter die Apostel als Mitrichter sitzen[1]. Auch die Plastik des karolingischen Zeitalters weist in der palimpsesten Elfenbeinplatte des Kensington Museums (9.—10. Jahrhundert) eine Weltgerichtsdarstellung auf; Bischof Guido von Auxerre († 961) liess sie in der Vorhalle seines Domes anbringen. Ein etwas späteres plastisches Beispiel aus dem Norden bietet das merkwürdige Beincrucifix der Prinzessin Gunhild in Kopenhagen (11. Jahrhundert). Wir sehen von anderen, in der einschlägigen Litteratur seither aufgewiesenen Beispielen der Handschriftmalerei ab und constatiren nochmals, dass die ältesten erhaltenen Darstellungen des Sujets in der monumentalen Malerei diejenigen der Reichenau (um 990), S. Vittore und von S. Angelo in Formis (ca. 1070) sind. In der byzantinischen Kirche scheint Johannes Damascenus die Darstellung von Weltgerichtsbildern für das 8. Jahrhundert anzudeuten, während aus dem 9. Jahrhundert nur das Zeugniss von dem Weltgerichtsbilde vorliegt, mit welchem der byzantinische Mönch Methodius den Bulgarenfürsten Bogaris in Schrecken setzte[2].

Auch die Liturgia coelestis ist der karolingischen Buchmalerei nicht fremd; wir finden sie im Pariser Sacramentar 41 (von Leitschuh S. 225 als ‚Allerheiligenbild' beschrieben). Heiligendarstellungen werden häufiger, theils solche, welche sich aus dem Neuen Testamente ergeben (Paulus, Stephan), theils wie sie der Legende oder Geschichte angehören (Andreas, Martyrium Petri und Pauli, Laurentius, Hieronymus, Gregor d. Gr., Arnulf von Metz). Von da zur Darstellung fürstlicher Personen (Karl d. Gr., Lothar, Karl der Kahle, Ludwig der Deutsche, fränkische Grossen) und wissenschaftlicher oder anderer Celebritäten (Boethius, Symmachus — Alcuin, Reginald) war nur ein Schritt. Dem syrischen Kunstvorrath scheint der Tetramorph, d. i. die Zusammenziehung der evangelistischen Zeichen in eine einzige sich an die Vision des Ezechiel anschliessende Darstellung (Sacramentar des Drogo, Trierer Evangeliar der Dombibliothek), entlehnt zu sein. Derselben mystischen Neigung entsprach jetzt die umfangreiche Illustration der Apokalypse, wie wir sie in der Trierer Apokalypse, vielleicht in Anlehnung an eine Vorlage des 5. Jahrhunderts (?), finden. Auf die altchristliche Vorstellung von den an den Wassern des Heiles sich labenden Hirschen geht die jetzt im Godescalc-Evangeliar der Pariser Nationalbibliothek (No. 1993), in der Evangelienhandschrift von S. Médard in Soissons (ebenda No. 8850) uns entgegentretende Darstellung des Lebensbrunnens (vgl. Fig. 41). Die Personification der Kirche erhält sich in Anschluss an die christliche Antike. Beliebt werden aber jetzt in der Buchmalerei wie in der Elfenbeinsculptur die Personificationen der Erde, des Oceanus, der Flüsse; Sol und Luna sind stehende Begleiter der Kreuzigungsbilder. Auch der Thierkreis, hinsichtlich dessen Beda und Isidorus von Sevilla die astronomische mit der mythologischen Erklärung zu verschmelzen suchten, wird jetzt, seit dem 9. Jahrhundert, in Plastik wie Malerei häufig dargestellt. Er ist gleich der Personification der Windgötter, die uns z. B. bei dem Seesturme in S. Georg auf der Reichenau und im Egbert-Codex

[1] Ferd. Keller Bilder und Schriftzüge u. s. f. (Mitth. d. Antiq. Gesellsch. in Zürich VII, 3, Taf. 3). 1851. Vgl. Kraus Wandgemälde von S. Georg S. 18 f.

[2] Ioh. Damasc. Orat. adversus Constant. (Opp. I 619, ed. Gall. XIII 360). — Theophanis Contin. IV 15 p. 102 (rec. Bekker p. 183).

begegnet, ein Erbtheil der Antike. An die Kalenderbilder der Chronographen von 354 lehnen sich Städtebilder (Roma, Athenae), dann auch Personificationen von Ländern (Francia, Gothia) an, wie wir ihnen in der Bibel von S. Callisto, dem Emmeramer Evangeliar u. a. begegnen. Derselbe Chronograph von 354, der im 9. Jahrhundert zweimal copirt wurde, konnte die Anregung zu den Monats-

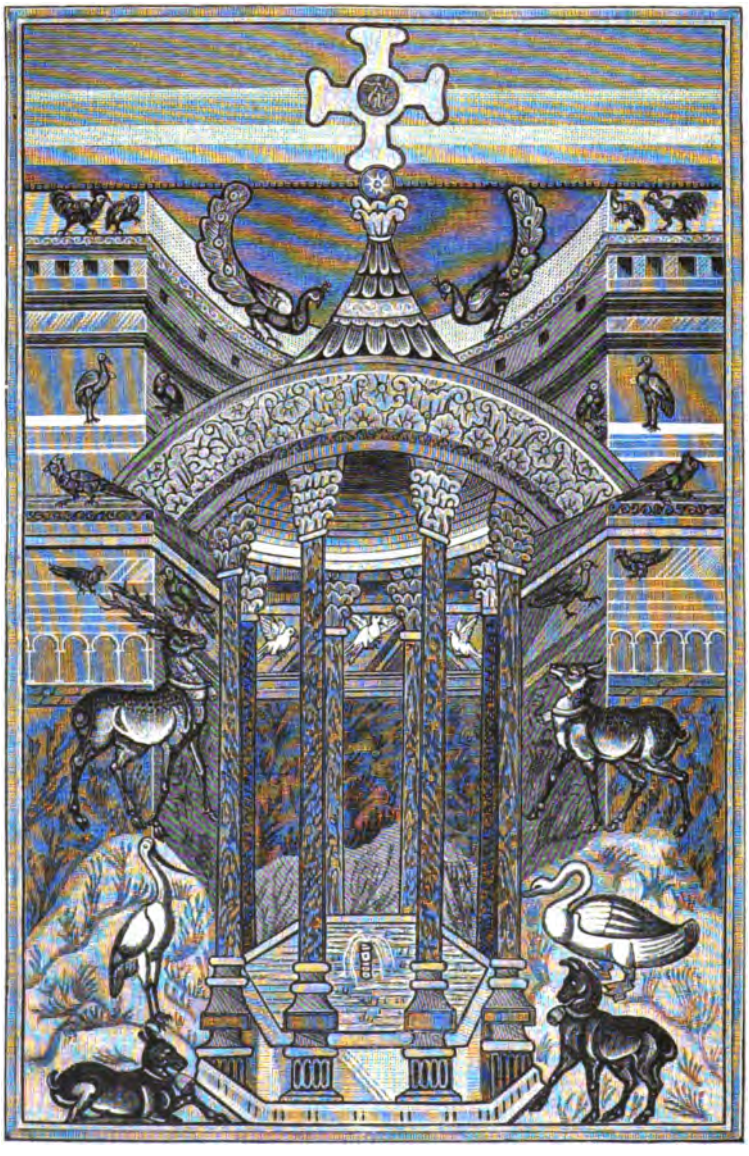


Fig. 41. Lebensbrunnen im Soissons-Evangeliar.

bildern geben, die sich theils in solchen Copien altrömischer Handschriften, theils in an antike Monatscyklen sich anlehnenden Personificationen, theils in neugedachten Kalenderbildern mit Scenen aus dem Land- und Jagdleben finden. Damit sind die Kalendergedichte zusammenzuhalten, deren uns die karolingische Zeit drei erhalten hat. Hier ist der Punkt, wo den allegorischen

Tendenzen der Vergangenheit ein frischer Natursinn entgegenzutreten beginnt. Der nämliche Zug bricht auch in der Schilderung der Thierwelt durch, wo wir, viel früher als in der Nachbildung der menschlichen Gestalt, gutem Verständniss und treffender Beobachtung der Natur begegnen. In der spätkarolingischen Zeit treffen wir auch bereits entschiedene Ansätze, die Gesammtwirkung eines Bildes durch landschaftliche Umgebung (Bibel von S. Callisto) und städtische Veduten (wie im 10. und 11. Jahrhundert auf den Wandgemälden von Reichenau und S. Angelo) zu heben. Vor allem aber ist es das Ornament und speciell das vegetabilische, in welchem die karolingische Buchmalerei ihren höchsten Triumph feiert.

Wir müssen es uns versagen, in die Charakteristik der karolingisch-ottonischen Kunstweise weiter einzutreten. Wir haben uns zum Schlusse aber noch die Frage vorzulegen, was in dieser Zeit aus der altchristlichen Bilderbibel geworden ist, welche wir als zwischen dem 4. und 6. Jahrhundert entstanden und ausgebildet kennen gelernt haben. Und hier stehen wir vor einer sehr bemerkenswerthen, für die christliche Kunstgeschichte und ihren Zusammenhang mit der kirchlichen Liturgie höchst bedeutsamen Thatsache. Das ist die Ausbildung dessen, was ich die karolingisch-ottonische Bilderbibel nenne, von deren Entwicklung sofort zu sprechen ist.

VI.

Die karolingische Bilderbibel.

Wir haben die ‚gemalte Bibel' des 4. und 5. Jahrhunderts kennen gelernt; wir haben gesehen, welche Erweiterung und Modification dieselbe im Laufe des 6. und 7. Jahrhunderts erlebt hat. Sie tritt uns abermals verändert und beträchtlich erweitert im 9., 10. und 11. Jahrhundert entgegen. Welches ist der Inhalt dieser karolingisch-ottonischen Bilderbibel und welche Factoren haben zusammengewirkt, um sie zu gestalten, beziehungsweise die altchristliche Bilderbibel zu dem umzuschaffen, was wir im Zeitalter der Ottonen vor uns sehen?

Sprechen wir von dem zweiten Punkte zuerst.

Als die Factoren, welche hier in Betracht kommen, werden wir die Veränderungen in der Liturgie und den Einfluss Karls d. Gr. und des germanischen Elementes zu betrachten haben.

Wir haben gesehen, wie zwischen dem 5. und 7. Jahrhundert die *Lectio continua* im Abendlande durch die *Lectio propria* ersetzt wurde, welche, statt die heiligen Bücher in fortlaufendem Zusammenhange vorzulegen, nur einzelne passende Stücke aushebt. Diese Lesestücke (Perikopen) werden jetzt in eigenen Büchern (Lectionarien) zusammengetragen — für die Episteln im Epistolarium, für die Evangelien im Evangeliarium. Den Modus der Lesung regelte der Comes. Dass die Illustration jetzt dieser neuen Einrichtung sich anschloss und demnach hauptsächlich die Perikopen der Sonn- und Feiertage, daneben nur die einzelner hervorragender Wochentage zur bildlichen Darstellung gelangen, verstand sich demnach ganz von selbst. Das Resultat des Weges, welchen die Ausmalung der Evangeliarien demnach nehmen musste, liegt uns in den grossen Bilderhandschriften der ottonischen Zeit vor. Die oben beschriebenen Handschriften des Egbert (Trier), die von Echternach (Gotha), Aachen, Bremen, etwa noch Hildesheim, wozu noch der Codex aureus des Escorial herbeizuziehen wäre, stellen das Material am vollständigsten dar. Die Zahl der dargestellten Sujets bewegt sich in der Regel zwischen 50 und 60;

die Gegenstände decken sich aber nicht immer, und es ergibt sich aus der Zusammenstellung derselben ein Gesammtvorrath von 109 neutestamentlichen Sujets[1].

Welchen Werth man auf diese Perikopenauslese gelegt und wie sehr man in ihr die Quintessenz der evangelischen Geschichte gefunden hat, das zeigt ein Vergleich der Litteratur der Zeit. Otfrieds Evangelienbuch gibt in seinen fünf Büchern, wenn man von den Betrachtungen (*moraliter, spiritaliter* u. s. f.) absieht, genau 100 Begebenheiten. Zahl und Inhalt der Sujets decken sich fast ganz genau mit dem Inhalt der Illustrationen unserer vier bis fünf Haupthandschriften bei Beissel. Diese Erscheinung ist höchst beachtenswerth; sie zeigt die Concordanz der Poesie und Kunst im 9. Jahrhundert.

Das Gewicht der Perikopenordnung erscheint verstärkt durch eine Veränderung, welche das System der Lesungen beim Officium der Benedictiner erlitt. Leitendes Princip in dem alten Benedictinerofficium war, dass bei den Lesungen in der Matutin, wie in jeder Woche der Psalter, so die ganze Schrift mit den Erklärungen der Väter einmal im Jahr durchgenommen werden solle. Bei dieser Einrichtung wiederholten sich aber die im dritten Nocturnum zur Verlesung kommenden Paulinischen Briefe mehrmals. Die karolingische Zeit brachte die Aenderung, dass den Briefen Pauli ihr Platz unter den Lesungen der esten Nocturn angewiesen wurde, welche nur einmal im Jahr wiederkehrten, während jetzt für die dritte Nocturn eine sich über das Tagesevangelium (wie es am Schluss der Matutin, im gallicanischen Ritus in den Laudes gesungen wurde) verbreitende Homilie angeordnet wurde. Die für die Perikopenordnung bereits berechnete Sammlung der 40 Homilien Papst Gregors d. Gr. blieb für diesen Zweck in Gebrauch; das durch Paulus Diaconus im Auftrage Karls d. Gr. ausgearbeitete Homiliarium (*seu Lectionarium in officio nocturnali seu vigiliarum legendum,* also nicht für den Prediger bestimmt, wie man gewöhnlich liest) hat diesen bestehenden Schatz aus Beda und anderen Vätern vermehrt, dann aus eigener Arbeit Erzeugtes hinzugethan. Der Anschluss dieser Arbeit an den Comes musste den Einfluss des Perikopensystems verstärken. Es gilt das gleiche von dem Homiliar, welches, wieder im Auftrag des grossen Kaisers, Alcuin für die Prediger ausarbeitete und dem er einen neuen Comes (‚maior', im Unterschied von dem Comes minor, d. i. dem einfachen Verzeichniss der *Initia lectionum*) an die Seite stellte. Man wird bei genauem Vergleiche den Einfluss dieses neuen Comes auf die Illustration im Gegensatz zu der ältern Bilderbibel bestätigt finden[2].

Die hier angeführten Momente lassen das Hervortreten der Perikopenordnung in ihrem richtigen Lichte erscheinen; sie dienen zur Erklärung des ausserordentlichen Werthes, welchen diese Einrichtung für die Illustration der Bibelhandschriften und die grossen cyklischen Gemälde hatte; aus ihr leitet sich die grosse karolingisch-ottonische Bilderbibel ab.

[1] Man vergleiche die sorgfältigen Zusammenstellungen und Tabellen bei Beissel Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen (Aachen 1886) S. 52 und Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim (Hildesh. 1891) S. 60 f. Die von Leitschuh a. a. O. S. 333 f. und 341 f. unternommene Zusammenstellung aus den Handschriften der karolingischen Zeit ergab für das Alte Testament 27 Scenen (wobei allerdings die Details des Utrecht-Psalters u. s. f. nicht mitgezählt sind), für das Neue Testament 77 Historien, wobei 10 Scenen aus der Heiligenlegende mitgerechnet, die Sujets aus der Apokalypse aber nicht detaillirt sind.

[2] Es sei für diesen Gegenstand auf die gehaltvolle Arbeit unseres leider zu früh verstorbenen Freundes P. Suitbert Bäumer O. S. B. Zur Gesch. des Breviers (‚Katholik' LXIX [1889] 513. 617) verwiesen.

Aber es liegt auf der Hand, dass diese grosse Bilderbibel nicht überall zur Ausführung gelangen konnte. So umfangreiche und den ganzen Stoff der sonntäglichen Perikopen erschöpfende Cyklen, wie diejenigen von S. Gallen, Ingelheim, Mainz (?) und die einzig uns erhaltenen von S. Angelo und Salerno (Paliotto) sind, waren nur in grösseren Basiliken und bei reicheren Anlagen denkbar. Bei kleineren musste man eine Auswahl des Stoffes treffen, und da erhebt sich die weitere Frage: welche Gesichtspunkte waren bei dieser Auswahl massgebend?

Diese Frage beantwortet sich aus dem Charakter der Zeit, wie sie uns in den Erlassen Karls d. Gr. und den gleichzeitigen Schöpfungen der deutschen Dichtung entgegentritt.

In der Sorge für den religiösen Volksunterricht liess sich Karl d. Gr. von keinem weltlichen oder geistlichen Fürsten seiner oder einer spätern Zeit übertreffen. Und da ist beachtenswerth, wie er von jedem Priester ein bestimmtes Mass theologischer Kenntniss und von jedem Christen die Bekanntschaft mit den Fundamentalwahrheiten des Christenthums forderte[1]. Dem entsprechen die uns aufbewahrten Predigten der Zeit und andere Actenstücke, so die deutsche ‚Exhortatio ad plebem christianam', der Weissenburger Katechismus, Notkers Katechismus[2]. Vor allem merkwürdig und hochbedeutsam ist aber die Musterpredigt aus der Zeit Karls d. Gr., welche W. Scherer 1865 zum erstenmal bekannt gemacht hat[3]. Den Eingang der Predigt bildet die Lehre von der Dreieinigkeit, ganz übereinstimmend mit dem Capitularium Aquisgranense von 789; dann wird ausführlich auf die Schöpfungsgeschichte eingegangen: man erkennt den Einfluss der in der Fastenzeit fortwährend gelesenen, von den gleichzeitigen Theologen (Isidor, Alcuin, Hrabanus Maurus, Beda) fleissig commentirten, dem Volke bereits in der altenglischen, dem Kaedmonschen Kreise angehörenden ‚Genesis', dann durch die wahrscheinlich dem Dichter des ‚Heliand' angehörende altsächsische Bibeldichtung[4] zugänglich gemachten Genesis. Nach Erzählung des Sündenfalls und der Sündfluth geht der Prediger sofort zu Verkündigung und Geburt Christi über, worauf die Taufe und die Wunder des Herrn erwähnt werden; von letzteren die Hochzeit zu Kana, die Heilung des Aussätzigen, die des Blinden, die Auferweckung der Todten, das Wandeln über den Wassern (*baptizatus autem initium praedicationis suae instituit et virtutes multas operare coepit: vinum de aqua fecit, leprosos mandavit, coeccs inluminavit, mortuos suscitavit, super aquas siccis pedibus ambulavit* [dafür in Reichenau der Seesturm]), wo *‚in multis mirabilibus se deum verumque dei filium unicum ostendit'*. Das sind fast genau die Wunder, die uns der Maler auf der Reichenau in der Georgskirche vor Augen führt: weshalb, das sagt uns der Prediger mit klaren Worten. Den Schluss macht die Kreuzigung, der Descensus ad inferos, die Auferstehung, die Beauftragung der Apostel und das jüngste Gericht. Wäre der Reichenauer Cyklus uns vollständig er-

[1] Vgl. bes. die Capitularien von 794, 802, 811, 813, 829; dazu Müllenhoff u. Scherer Denkm. der Poesie und Prosa ([2] Berl. 1873) 502. Hauck Kunstgeschichte Deutschlands II 1, 222. 240.

[2] Müllenhoff u. Scherer a. a. O. Nr. LIV (157). LVI (159). LXXIX (193).

[3] Eine lateinische Musterpredigt aus der Zeit Karls d. Gr. Herausg. von W. Scherer (Zeitschrift f. deutsch. Alterthum XII [1865] 436 f.).

[4] Vgl. jetzt Zangemeister u. Braune Bruchstücke d. altsächs. Bibeldichtung (Neue Heidelb. Jahrb. IV 205); dazu Th. Sieps in der Allg. Zeitung 1895, Beil. 45. — Eine Erweiterung unserer Predigt kann man in Aelfrieds Homilien und selbst noch bei Honorius Augustodunensis finden.

halten, so würde er vermuthlich sozusagen wörtlich mit dieser karolingischen Musterpredigt übereinstimmen. Auch sein Schluss ist Kreuzigung und Weltgericht.

Aber weder hat Karl seine Anordnungen noch der Musterprediger seine Stoffe aus eigener Inspiration genommen. Beide gehen auch auf die Liturgie zurück.

Der Zusammenhang unserer ‚abbreviirten' karolingischen Bilderbibel mit den alten Liturgien ist aus dem ersichtlich, was wir gerade betreffs der hier in Betracht kommenden neutestamentlichen Scenen seiner Zeit gesagt haben (I 383 f.). Die Erhaltung dieses Zusammenhangs haben wir in den liturgischen Formularien des 6.—9. Jahrhunderts zu suchen.

Diese Studie wäre nach vielen Seiten zu vertiefen und auszudehnen. Ich beschränke mich auf die Anführung des Nothwendigsten.

Das Sacramentarium Gregorianum[1] führt in der Praefatio zur Erläuterung des *Vere dignum et iustum est* und zum Erweise der Maiestas Domini die Wunder des Herrn an: Heilung der Kranken, der Lahmen, der Blinden, der Aussätzigen, die Austreibung der Dämonen *(aegroti sanentur, infirmi recuperentur, claudi curentur, leprosi mundentur, coeci illuminentur, daemonia eiciantur)*: alles das, was einst im Evangelium als geschehen berichtet wird, wird von neuem erfleht. Man sieht, es ist derselbe Vorstellungskreis wie auf der Reichenau. Und was hier an den Wänden gemalt erscheint, begegnet uns wieder in einem liturgischen Formular, und zwar der gallicanischen Kirche, als das Hauptthema, welches der Betrachtung der am Sonntag das Gotteshaus besuchenden Gläubigen empfohlen wird. Wieder sind es die Menschwerdung bezw. die Geburt des Herrn, die Taufe, die Auferstehung, am Schlusse der Descensus ad inferos, das Gericht; dazwischen die Wunder des Evangeliums, wie sie in Galiläa verrichtet wurden: die Verwandlung des Wassers in Wein, die Speisung der Fünftausend mit fünf Broden und zwei Fischen, das Wandeln des Herrn über den Wassern, die Berufung des Petrus, dazu der Durchgang der Juden durchs Rothe Meer — alles das wird an einem Sonntag geschehen gedacht. Darum wird es in der ‚Contestatio dominicalis' in Erinnerung gerufen, darum treten diese Scenen mit Vorliebe uns an den Wänden der Basilika entgegen[2]. Der Schlusssatz des Formulars: *merito, Domine, omnis terra adorat te et confitetur*, ist das grosse Thema dieser Pre-

[1] Sacram. Gregor. in: Liturgia Romana vetus, ed. Muratori (Ven. 1748) II 478.

[2] Contestatio dominicalis (Vere dignum et iustum est etc.) im Sacramentar. Gallican. bei Muratori l. c. II 938: ‚Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis, die in qua natus est Dominus. Die sancto dominico baptismum introivit. Die sancto dominico resurrexit Dominus. Die sancto dominico fecit mirabilia in Cana Galileae, aquas in vina convertit. Die sancto dominico de quinque panibus et duobus piscibus quinque milia hominum pavit. Die sancto dominico siccatum est mare ante populum Moysis. Die sancto dominico ordinatus est Petrus secundum Apostolus (!) in novo Testamento. Die sancto dominico super mare pedibus ambulavit.' Damit ist als Ergänzung zusammen zu halten die Contestatio in der Missa cottidiana ebd. p. 946: ‚Verus homo carnem sumpsit de virgine: verus Deus non abstulit virginitatem; verus homo positus in praesepio: verus Deus magis stellam ostendit. Verus homo baptizatus a Ioanne: verus Deus aquas Iohannis sanctificavit. Verus homo ad nuptias fuit: verus Deus aquas in vinum convertit. Verus homo dormiebat in nave: verus Deus sedavit tempestatem. Verus homo fidem miratus centurionis: verus Deus sanavit puerum ipsius. Verus homo super aquas pedibus ambulavit: verus Deus Petro mergenti manum porrexit. Verus homo super Lazarum flevit: verus Deus voce Lazarum ab inferis suscitavit. Quis non timeat talem Dominum regem aeternum, cui merito: Sanctus.

Karolingisch-ottonische Bilderbibel.

Jahrh.	Litteratur.	Miniaturmalerei. Evangelienhandschriften.	Miniaturmalerei. Exultet-Rollen.	Wandmalerei. Erhalten.	Wandmalerei. Nur in Tituli bezw. Beschreibungen auf uns gekommen.	Elfenbeinsculptur.	Erzthüren.	Säulen bezw. Osterleuchter.	Nachwirkungen in der romanischen und italo-byzant. Erzgiesserei (Thüren, Osterkerzenständer).
9.	Otfrieds Krist. Heliand.	[Alcuin-Bibel, Bamberg.]			Aachen? (V. et N. Test. Hist., Turpin.) 826 Ingelheim (V. et N. Test. Conc., Ermold. Nigell.). Alcuini Carm. CXV. Alcuin (Coem. s. Amandi). ca. 850 Köln. Dom (Sed. Scot. Kraus, Inschr. II Nr. 542). Hrab. Maur. (Basil. z. Hersfeld). Lüttich (N. Test., Sed. Scot.). ca. 880—870 S. Gallen (Versus ad pictur., N. T., 46 Scenen). 891—896 S. Peter i. Rom (Papst Formosus; Zeichn. Grimald.).				
		ca. 881—888 Bibel von S. Callisto (Rom).							
10.		ca. 980 Trier (Cod. Egberti). 983—992 Gotha (Cod. Epternac.). ca. 990 Aachen (Cod. Otton. III).		ca. 980 Reichenau (S. Georg), A.	ca. 979—995 Petershausen (V. et N. Test. Conc.).				
11.		ca. 1027—1039 Escorial (Cod. aur.). Bremen (Evangeliar Heinr. III).	Exultet Casanat., A. ca. 1051 Pisaner Exultet, A.	ca. 1061 Burgfelden, A. ca. 1070 S. Angelo in Formis (N. T., ca. 70 Scenen). **Nachwirkung in der rom. Malerei.**	1021—1031 Mainz (Dom: Ekkehardi IV Versus; ob ausgeführt?). ca. 1070 Montecassino (Hist. V. et N. Test., Leo Ost.).	Salerno (Paliotto; V. et N. T. Conc.).	Verona (S. Zeno; V. et N. Test. Conc.). Hildesheim. [1066 Amalfi, byz., einzelne Scenen.] [Rom, S. Paolo, byz., einz. Scenen.] [ca. 1070 Montecassino, byz.]	Hildesheim (Bernw.-Säule).	
12.			1191 Exultet Barberin., A.	12. Jahrh. Zillis (Holzdecke, 153 Felder). ca. 1186 Hildesheim (S. Michael, Holzd.). Vercelli (Basil. Euseb., erneuerte Decken- u. Wandgem.).				ca. 1106 Gaeta (Osterk., Gesch. Christi). Rom (S. Paolo f. l. m.: Osterk., Gesch. Jesu.).	[1119 Troia (Oderis. Benev., einz. Scen.).] Benevent (ital.-byz., 79 Scen.). Augsburg (V. et N. Test. Conc.). ca. 1150 Nowgorod (Korssunsche Thüren; A. u. N. Test.). [Montangelo, byz., einz. Scen.] [ca. 1175 Trani (Baris. v. Trani, einz. b. Scen.).] [c. 1179 Ravello (Baris. v. Trani, einz. b. Scen.).] 1186 Monreale (Bonn. Pis., V. et N. Test. Conc.) 1190 Pisa (Kathedr., Gesch. Jesu).

digt, welche, durch die Illustration an den Wänden der Kirche unterstützt, uns bewiesen werden soll.

Damit hätten wir das gewonnen, was ich die abbreviirte karolingisch-ottonische Bibel nenne, und zugleich deren liturgische Grundlage und ihren Zusammenhang mit der christlichen Antike kennen gelernt.

Die Herrschaft dieser karolingisch-ottonischen Bibel und ihre Verwendung, bald nach ihrem ganzen Umfange, bald in der angedeuteten Auswahl, erstreckt sich über Frankreich, Deutschland, England, Italien; sie erhält sich im wesentlichen vom 8. oder 9. bis ins 11. Jahrhundert, aber sie wirkt auch noch über dieses hinaus tief ins 12., dessen Denkmäler daher zur Vergleichung herbeizuziehen sind. Sie bewährt sich in der Wand- wie in der Buchmalerei, in der Plastik, und zwar in der Elfenbeinsculptur wie in den grossen Erzthüren der Zeit; in kleineren Werken, wie den Säulen und Ostercandelabern. Sie begreift die cisalpinische, fränkische, sächsische, alemannische Kunst wie die italo-byzantinische Italiens; sie sendet ihre letzten Ausläufer bis in die romanische Kunst Deutschlands und selbst Skandinaviens; sie lebt in Schöpfungen des 12. und 13. Jahrhunderts wieder auf, welche ältere Darstellungen ersetzen [1].

In der vorstehenden Tabelle ist der Versuch gemacht, in ähnlicher Weise, wie das für die altchristliche Bilderbibel (I 475 f.) versucht wurde, auch diejenigen uns erhaltenen oder untergegangenen Denkmäler zusammenzustellen, in denen uns die karolingisch-ottonische Bilderbibel, die grössere sowol wie die kleinere Auswahl (letztere ist in der Tabelle mit A bezeichnet), entgegentritt.

[1] Ein interessantes Beispiel dafür sind die mit Tituli versehenen achtzehn Tafeln, welche die ehemalige Ausmalung der Basilica Eusebiana zu Vercelli darstellen und an deren Spitze die bezeichnenden Verse stehen:

hoc notat exemplum media testudine templum
ut renovet novitas quod delet longa vetustas.

Vgl. Gazzera Iscriz. crist. del Piemonte p. 95 und de Rossi Inscr. christ. urb. Romae II 1, 315.

Dreizehntes Buch.

Einfluss der byzantinischen Kunst auf das Abendland. Die byzantinische Frage.

I.

Die byzantinische Frage.

ES ist schon früher darauf hingewiesen worden, dass die sogen. ‚byzantinische Frage' in der Kunstgeschichte sich im wesentlichen aus zwei Problemen zusammensetzt. Die Frage nach dem innern Werth und dem Entwicklungsgange des Byzantinismus haben wir bereits besprochen; man kann, ohne zu wissen, was die heutige Forschung auf diese erste Frage antwortet, der Beantwortung der zweiten unmöglich näher treten. Diese zweite Frage bewegt sich um die Einwirkung, welche die byzantinische Kunst auf das Abendland ausgeübt hat. Sie hat die Geister seit Jahrzehnten, ja im Grunde seit einem Jahrhundert beschäftigt und kann auch jetzt noch keineswegs als ausgetragen erscheinen. Die Zeiten sind zwar vorüber, wo man von ‚byzantinischer Architektur' am Rhein sprach und damit die romanischen Dome von Speier, Worms, Mainz u. s. f. meinte. Auch tritt keine urteilsfähige Stimme mehr für die Behauptung ein, das Abendland habe bis zum 13. oder 14. Jahrhundert überhaupt keine selbständige Kunst gehabt. Wol aber erscheint Vielen noch fraglich, was von Vasari's Angaben über die Herrschaft des byzantinischen Stils in Italien vor Cimabue und Giotto und Berufung griechischer Maler nach Florenz zu halten ist. Und nicht minder gehen die Ansichten auseinander hinsichtlich des Masses von Einfluss, den die byzantinische Kunst zwischen dem 6. und 13. Jahrhundert sowol auf Italien als auf das übrige Abendland, insbesondere auf Frankreich und Deutschland, ausgeübt habe.

Schnaase.

Schon Schnaase hat im Jahre 1874 die ‚byzantinische Frage' in einem entschieden richtigern Lichte als alle seine Vorgänger in Behandlung dieses Gegenstandes gesehen (IV 718). Den Uebertreibungen der ältern Zeit und noch Labarte's (I 143) gegenüber hatte er den geringen geistigen Zusammenhang der griechischen und lateinischen Welt in den hier in Betracht kommenden Jahrhunderten herausgestellt, die Annahme eines unmittelbaren künstlerischen Verkehrs des Abendlandes mit dem byzantinischen Reiche bekämpft, den Einfluss importirter griechischer Kunstwerke auf das richtige Mass herabzusetzen gestrebt. Er hatte dann die vollkommene Unabhängigkeit der Architektur des Abendlandes von der byzantinischen betont und auch selbst für Italien nachgewiesen, dass die byzantinische Bauweise, wie sie uns in S. Marco in Venedig allerdings entgegentritt, hier keine weitere Nachahmung fand. Hinsichtlich der Plastik und Malerei hatte dann Schnaase gewisse, und zwar oft zu weit gehende Concessionen gemacht. Er gab zu, dass man in Italien im 11. Jahrhundert im Gefühl der eigenen Unfähigkeit byzantinische Künstler

berief und Kunstwerke aus Byzanz kommen liess (was, wie wir gesehen haben, für den Erzguss und die Mosaikmalerei freilich der Fall war). Aber die Nachahmung solcher Werke, wie sie der byzantinisirende Stil Italiens bis ins 13. Jahrhundert aufweist, wirkte auch seiner Ansicht nach nicht über Italien hinaus. Für Deutschland gibt Schnaase für das Ende des 10. Jahrhunderts einen hauptsächlich durch die (angebliche) Einwanderung griechischer Künstler im Gefolge der Kaiserin Theophanu bedingten byzantinischen Einfluss zu, muss aber auch hier anerkennen, dass ein Bischof Bernward, obgleich er am Hofe Otto's III lebte, vom byzantinischen Einflusse völlig unberührt blieb, und dass die den Byzantinern eben entlehnte Emailmalerei sofort eine andere, Jenen fremde Gestalt annahm. Stärkere Einwirkungen des Byzantinismus glaubt er dann für den Verlauf des 11. Jahrhunderts, die Zeit Heinrichs II und seiner Nachfolger, zugeben zu müssen, obgleich ‚kein einziges der Werke dieser Zeit mit Sicherheit darauf schliessen lasse, dass dabei wirklich griechische Hände thätig waren'. Eine neue Einwanderung byzantinischer Künstler wird daher abgelehnt, die Erscheinung vielmehr auf die Benutzung der von den Eingewanderten des 10. Jahrhunderts zurückgelassenen Recepte und aus der Nachbildung von durch den Handel zu uns gelangten Vorbildern zurückgeführt. Die deutschen Klosterkünstler, meint Schnaase, hätten also die griechischen Kunstwerke benutzt und nach ihnen gearbeitet, ohne aber sich bewusst gewesen zu sein, damit irgend etwas Neues oder Ungewohntes zu thun. Für Frankreich wird die Anwesenheit griechischer Künstler entschieden in Abrede gestellt; dass solche nicht nachzuweisen, hatten auch schon Viollet-le-Duc (Dict. VIII 108) und Labarte (III 146) zugeben müssen. Aber das Anschauen byzantinischer Miniaturen und Elfenbeine (und vielleicht byzantinischer Wandmalereien, die kunstsinnigen Pilgern etwa während der Kreuzzüge bekannt geworden), vielleicht auch Verpflanzung aus Deutschland, glaubt Schnaase, habe doch hier in Frankreich, besonders in Burgund und Aquitanien, eine weiter als in Deutschland gehende Verwandtschaft mit dem byzantinischen Stile erzeugt, woneben sich freilich immer ein ‚abweichender, national-französischer Zug' geltend mache. Dafür führt Schnaase nicht bloss die Wandmalereien in S. Savin, sondern auch die Portalsculpturen, z. B. von Chartres und anderen Kirchen, des nördlichen Frankreich an, obgleich ihm auch ein Einfluss der Byzantiner auf dem Gebiete der Steinplastik kaum denkbar ist und eine aufsteigende Ahnung des wirklichen Zusammenhangs der Dinge ihn schliesslich sagen lässt: die gleich darauf fortschreitende Plastik beweise sehr deutlich, dass jener Schein des Byzantinismus nur das Erzeugniss des überwiegend architektonischen (?) Sinns dieser Gegend war, allenfalls verbunden mit früheren byzantinischen oder altchristlichen Reminiscenzen.

Heute wissen wir, dass die Sculpturen von Chartres in engster Verwandtschaft mit der frühchristlichen Plastik der Provence stehen. Damit erledigen sich die betreffenden Ausführungen Schnaase's, die wol ebenso verfehlt sind als die seltsame Unterstellung, die streng kirchliche Richtung des 11. Jahrhunderts habe in ihrem Streben nach Ordnung und Regel und um die einheimische Verwilderung und Gedankenlosigkeit zu bekämpfen, einen Anschluss an die starren, strengen Formen des Byzantinismus gesucht[1]. Man

[1] Dieser Annahme liegt der Grundfehler der meisten ‚Byzantinisten' zu Grunde, der auch bei Semper hervortritt: der Irrthum, dass man das Schematische und Strengbeschlossene der alten Kunst mit dem Byzantinischen identificirt.

muss von der Stellung des Occidents zu Byzanz und dem äusserst geringen geistigen Contact dieser beiden Elemente gar keine Vorstellung haben, um der Kirche des Abendlandes im 11. Jahrhundert ein derartiges bewusstes Aneignen byzantinischer Formen zuzumuthen. Für Italien gibt dann endlich Schnaase einen überwiegenden Einfluss byzantinischer Form und Technik zu, die dort das einheimische Kunstgefühl bis zum 13. Jahrhundert vollständig unterjochte, so dass es erst durch den Einfluss der nordischen Kunst geweckt und zur Reaction gekräftigt werden musste.

Springer.

Als Anton Springer sich (seit 1883) über den Gegenstand äusserte[1], lagen bereits neuere Forschungen, wie namentlich diejenigen Kondakoffs, vor, welche eine namhaft verbesserte Einsicht in das Wesen und den Werth der byzantinischen Kunst gestatteten und zum Aufgeben des Bildes führen mussten, welches man sich bis dahin von derselben gemacht hatte. Für ein ganzes Gebiet, zunächst für die Genesis- und Psalterillustrationen, konnte Springer die Selbständigkeit der abendländischen Kunst, wie wir gesehen haben, in Anspruch nehmen. Bald verallgemeinerte er aber die auf diesem beschränkten Felde gewonnenen Beobachtungen und ging zu der Behauptung über, die abendländische Kunst habe sich im grossen und ganzen ebenso selbständig entwickelt wie die byzantinische. Er machte das auch für jene südfranzösische Gruppe von Bauwerken geltend, welche man gern auf Byzanz zurückführte und hinsichtlich deren er nur einen mittelbaren byzantinischen Einfluss, auf dem Wege über Venedig, zugab. Die ‚Sättigung der venetianischen Kunstbildung durch byzantinische Einflüsse' blieb ihm eine gesicherte Thatsache, wie auch die Einwirkung der byzantinischen Kunst auf Unteritalien. Im übrigen aber gibt er für den Norden im tiefern Mittelalter keinen, in Italien nur einen auf bestimmte Landschaften und einzelne Kunstzweige (und zwar eigentlich nur in Mosaikmalerei) beschränkten Einfluss des Byzantinismus zu.

Die Aufdeckung der nicht auf Byzanz, sondern auf die christlich-römische Antike und Italien zurückweisenden Malereien der Reichenau gab mir Anlass, dieser Frage auch meinerseits näher zu treten und mich ganz auf die Seite Springers zu stellen, dessen These nunmehr auch seitens der Wandmalerei eine auffallende Bestätigung erfuhr. Die weitere Verfolgung dieses Problems und das vergleichende Studium der Malereien von S. Angelo in Formis konnte mich im wesentlichen nur in meiner Auffassung bestärken, obgleich ich gerade hinsichtlich des letztgenannten Cyklus gegen Springer, welcher jeden byzantinischen Einfluss in S. Angelo leugnete, das Vorhandensein eines Mischstils constatirte, in welchem sich die einheimische auf der römisch-christlichen Antike ruhende Richtung mit der byzantinischen durchdrang. In weiten Kreisen hat diese Auffassung Zustimmung gefunden. Sie wurde aber auch bekämpft, zum Theil von den Fanatikern des Byzantinismus, zum Theil von höchst achtbarer und zuständiger Seite[2]. Namentlich hat E. Dobbert den Versuch ge-

[1] A. Springer L'art. byzantin et son influence sur l'occident (L'Art 1883); umgearbeitet in dem Aufsatz: Die byzant. Kunst und ihr Einfluss im Abendland (Bilder aus der neuern Kunstgesch. I 79); dazu: Die deutsche Kunst im 10. Jahrh. (ebd. I 113 ff.).

[2] In einer Sitzung der Société des antiquaires de France (1893; vgl. Revue hist. XVIII [1893] 209) hat eine Discussion über den Gegenstand stattgefunden. Durrieu glaubte einen Contact zwischen byzantinischer und deutscher Kunst in dem Codex aureus des Escorial constatiren zu können, was E. Müntz mit Berufung auf Theophanu bestätigte, Emil Molinier bezweifelte. Molinier glaubte nicht, dass es eine von dieser Kaiserin herbeigeführte Colonie griechischer Künstler in Deutschland gegeben habe, wogegen E. Müntz

macht, die Bilder von S. Angelo als ganz im Zusammenhang der byzantinischen Richtung und Auffassung zu erweisen — ein Versuch, der uns eine sehr schätzbare ikonographische Untersuchung geschenkt hat, dem ich aber aus Gründen, welche oben dargelegt wurden, nicht beizustimmen vermag.

Es hiesse die Gesetze der historischen Kritik auf den Kopf stellen, wollte man diese kunsthistorische Frage beantworten, ohne sich zuvor über eine culturgeschichtliche Frage ersten Ranges Klarheit verschafft zu haben. Wer die Einflüsse der byzantinischen Kunst auf das Abendland beurteilen will, muss vor allem das Verhältniss der griechischen Litteratur und Cultur auf die abendländische Welt des Mittelalters kennen[1]. Und da muss doch constatirt werden, dass zwischen dem 6. und 13. Jahrhundert eine vollständige geistige Entfremdung zwischen beiden Hälften der Christenheit eingetreten war. Die Kenntniss und der Gebrauch des Griechischen waren im Abendland vollständig verloren gegangen. Wenn ein Scotus Erigena in den Tagen Karls des Kahlen das Griechische so gut verstand, um die Schriften des Pseudo-Dionysius Areopagita ins Lateinische übertragen zu können, so war das eine Ausnahme, der kein zweites Beispiel an die Seite zu setzen ist. Dass einige Personen aus dem Umgang mit zufällig ins Ausland verschlagenen Griechen deren Sprache leidlich gelernt haben, beweist gar nichts für einen geistigen Austausch der beiden Civilisationen. Ueber den Niedergang der litterarischen Bildung in Rom und Italien seit den Tagen Gregors I haben wir schon gesprochen. Vierhundert Jahre später waren die Dinge noch auf demselben Punkte. Der gelehrteste Mann dieser Zeit, Gerbert, der als Sylvester II Papst wurde, bestätigt ausdrücklich, dass hier Niemand litterarische Bildung besass *(qui litteras didicerit)*. In den massgebenden Schulen des Frankenreiches und Englands kannte man zu Anfang des 12. Jahrhunderts von Plato nur den Timaeus in der mangelhaften Uebersetzung des Chalcidius, von Aristoteles nur die logischen Schriften in Uebersetzungen; was man später von Aristotelischen Werken kennen lernte und was damit Grundlage der scholastischen Speculation wurde, verdankte man der Vermittlung der spanischen Araber. Das grösste Genie der Scholastik, Roger Baco, bekannte um die Mitte des 13. Jahrhunderts, dass in der ganzen (lateinischen) Christenheit nicht fünf Personen seien, welche etwas von griechischer, hebräischer oder arabischer Grammatik wussten. Der gelehrteste Litterator des 14. Jahrhunderts, Francesco Petrarca, hat erst in seinem Alter etwas Griechisch gelernt, nicht so viel aber, um Homer im Original lesen zu können. Dem entsprach der Zustand der Bibliotheken. Man fand in ihnen keine griechischen Handschriften, wenn nicht zufällig Geschenk oder Raub ein kostbares Manuscript aus dem Orient zubrachte. Die langen Jahrhunderte zwischen Hieronymus (420) und Roger Baco empfanden kein Bedürfniss, sich mit dem griechischen Originaltext der Heiligen Schrift bekannt zu machen, den dann, wie Jedermann weiss, uns zu Anfang des 16. Jahrhunderts erst Erasmus und die spanische Polyglotte zugänglich machten. Handschriften der griechischen Väter fehlten fast gänzlich;

---

die Mitwirkung byzantinischer Künstler an den Malereien des Cod. aureus im Escorial und einer Trierer Handschrift behauptete. Berger glaubte an die Anwesenheit des griechischen Heiligen Pantaleon unter Heiligen der Diöcesen Köln und Constanz im Escorial-Codex erinnern zu müssen. Der gelehrte Kenner der Vulgatahandschrift übersah hier offenbar, dass Pantaleon schon frühzeitig in Köln und Trier verehrt wurde und in dem Officium beider Kirchen erscheint.

[1] Vgl. dafür die Festrede Döllingers vom 28. März 1887 (abgedruckt in dessen Akad. Vorträgen I [Nördl. 1888] 163 f.).

das Mittelalter wusste von der ganzen patristischen Litteratur des 2. und 3. Jahrhunderts so gut wie nichts und kannte höchstens aus seinen Catenen einzelne Aussprüche der Väter dieser Zeit.

Auf einem einzigen Punkte wirkte die byzantinische Litteratur auf das Abendland ein, das war in der Legende der Martyrer und Heiligen, welche Simeon Metaphrastes zu Anfang des 10. Jahrhunderts in seinem grossen Sammelwerk zusammentrug. Unteritalienische Mönche veranstalteten davon einen Auszug in lateinischer Sprache, und so wanderte dieser Legendenstoff in die abendländische Litteratur ein, wo Jacobus de Voragine in seiner ‚Legenda aurea' ihr hauptsächlichster Verbreiter wurde. Den Einfluss dieser Legenden auf die byzantinische Kunst hat Kondakoff an der Illustration derselben nachgewiesen. Um so merkwürdiger ist nun, dass trotz dieser Herübernahme der Stoffe die abendländische Miniaturmalerei des 10.—13. Jahrhunderts von der in den griechischen Menologien und Legendarien uns entgegentretenden Richtung völlig unberührt bleibt.

Was aber den Riss zwischen abend- und morgenländischer Geistescultur vertiefte, war die Trennung der beiden Kirchen. Sie war seit dem 16. Juli 1054 eine vollendete Thatsache. Aber längst vorher waren die beiden Kirchen völlig entfremdet. Die siegreiche Rolle, welche Rom in den dogmengeschichtlichen Kämpfen des 4.—6. Jahrhunderts gespielt, die Empfindung des moralischen Uebergewichts des Abendlandes gegenüber der geistigen, sagen wir lieber wissenschaftlichen Praeponderanz des Ostens hatte die Byzantiner mit steigender Bitterkeit gegen den Occident erfüllt. Diese Stimmung tritt schon in den conciliarischen Verhandlungen des 5. Jahrhunderts hervor, sie droht bereits den offenen Bruch in den Beschlüssen der Trullanischen Synode von 692, sie bricht auf das rückhaltsloseste in den ikonoklastischen Streitigkeiten und der drohenden Haltung der bilderstürmenden Kaiser gegen Rom aus. Die Erneuerung des abendländischen Kaisertums erweiterte die Kluft, welche der starrsinnige Geist des grössten byzantinischen Gelehrten, Photius, fast schon zu einer unausfüllbaren machte. Wenn die Beziehungen Venedigs und Unteritaliens zu Byzanz auch nach 1054 noch lebhaft blieben, so wurde die kirchliche Trennung aber durch die Eroberung und grausame Plünderung Constantinopels (1204) sowie durch die den Griechen so äusserst empfindliche Aufrichtung eines lateinischen Patriarchats in Ostrom nur befestigt.

Man wird gestehen müssen, dass diese fast vollständige intellectuelle und religiöse Entfremdung der beiden Hälften der Christenheit nicht den Boden für nennenswerthe gegenseitige Beeinflussung bereiten konnte. Es widerspricht allen Gesetzen geschichtlicher Entwicklung, wollte man trotzdem die angebliche totale Abhängigkeit abendländischer Kunst von byzantinischer aufrechterhalten.

Muss im allgemeinen die ‚byzantinische' Hypothese also als unhaltbar erscheinen, so wird man immerhin, auch von Italien abgesehen, für die diesseits der Alpen gelegenen Länder locale und vorübergehende Einwirkungen — Invasionen — der byzantinischen Kunst zugeben müssen. Sie können nur auf zwei Quellen zurückgeführt werden: einmal auf die Einwanderung oder Berufung griechischer Künstler, dann auf den Import byzantinischer Kunstwerke durch den Handelsverkehr oder durch gewaltthätige Verschleppung derselben, wie bei der Einnahme Constantinopels durch die Venetianer 1204. Sehen wir, wie es mit beidem bestellt ist.

Einwanderung byzant. Künstler.

Was uns das Mittelalter an Nachrichten über die Einwanderung byzantinischer Künstler im Abendlande hinterlassen hat, lässt sich jetzt auf

Grund der neuesten Zusammenstellungen leicht übersehen[1]. Zieht man die fabelhaften Angaben, wie diejenigen betreffs der angeblichen Begleiter der Kaiserin Theophanu[2], und die hier nicht in Betracht kommenden Notizen über die Anwesenheit oder Niederlassung von Griechen im Abendland, die keine Künstler waren, ab, so bleibt ein für die ‚byzantinische Hypothese' wenig günstiges, ja sozusagen vernichtendes Resultat übrig. Ein griechischer Maler wird vom byzantinischen Hof nach Deutschland geschickt, um die Braut des Prinzen Constantin, Hadewig von Sachsen, die spätere Gemahlin des Schwabenherzogs Purchard, zu malen[3]. Griechische Werkleute arbeiten unter Bischof Meinwerk von Paderborn (1009—1036) an einer seiner Domkapellen[4]. Byzantinische Weber werden durch Ludwig XI (1470) nach Frankreich berufen. Das ist im Grunde alles, was sich von solchen Berufungen von Künstlern diesseits der Alpen Authentisches beibringen lässt: zwei bis drei Fälle in neun Jahrhunderten. Man sieht, wie lächerlich es wäre, darauf eine Herrschaft des Byzantinismus oder auch nur einen irgendwie massgebenden Einfluss desselben auf die cisalpinische Kunstwelt begründen zu wollen.

Anders steht es hinsichtlich Italiens. Hier liegt unzweifelhaft eine Reihe von Berufungen byzantinischer Künstler vor. Die Angabe, dass Kaiser Zeno (474—491) dem hl. Laurentius, Bischof von Siponto (Manfredonia in der Capitanata), deren zum Bau seiner Kirche sandte, beruht freilich auf einem Actenstücke von fraglichem Werthe. Noch unverbürgter ist die auch von Unger und Müntz preisgegebene Nachricht von italienischen Künstlern, die in Constantinopel gebildet worden seien und die nach ihrer Heimkehr im 6. Jahrhundert in Montecassino (sic!) und in dem am Fusse des Monte Moscio von Cassiodor gegründeten Kloster Squillace gearbeitet haben sollen. Glaubhafter ist, dass die griechischen oder syrischen Päpste des 7.—9. Jahrhunderts (Johannes V, 685—686, Johannes VI, 701—705, Johannes VII, 705—707, Sisinnius, 708, Constantin, 708—715, Gregor III, 731—741, Zacharias, 741—752) und Paul I (757—767), welch Letzterer eine Congregation griechischer Mönche mit einer Musikschule in S. Silvestro in Capite installirte, auch griechischen Künstlern Beschäftigung gaben. Sehr fraglichen Werthes ist wieder die Angabe, der Doge Pietro Orseolo habe 977 griechische Architekten für den projectirten Neubau der Marcuskirche in Venedig aus Constantinopel kommen lassen.

Die Berufung byzantinischer Mosaicisten durch Abt Desiderius von Montecassino, um 1070, ist bereits erwähnt worden. Für das 12. und 13. Jahrhundert gesteht auch E. Müntz, dass er nur ‚sehr precäre Informationen' habe gewinnen können. Dahin gehört die Ansiedlung in Griechenland (Korinth, Athen u. s. f.) gefangener Weber in Palermo, wo ihnen König Roger II 1146 Arbeit gab; die Angabe, dass ein griechischer Mosaicist, Marcus Indriomeni, 1153 in Venedig, andere griechische Künstler auf dem venetianischen Festlande und im Paduanischen um 1143 thätig waren; der Architekt Nikolaus von Constantinopel 1281—1282 am Bau des festen Schlosses zu Lucera be-

[1] E. Müntz Les artistes byzantins dans l'Europe lat. (Rev. de l'art chr. XXXVI [1893] 181). — A. L. Frothingham Byzant. Artists in Italy from the sixth to the fifteenth Cent. (Amer. Journ. of Arch. IX [1894] 32—52).

[2] Dass die Quellen nichts davon wissen, dass sich griechische ‚Künstler' im Gefolge der Theophanu befanden, ist bereits S. 42 gesagt.

[3] SS. II 122 f. Vgl. Schnaase IV ² 725.

[4] Vita Meinwerci, ed. Pertz SS. XI 104 f.: ‚Capellam quandam . . . per operarios graecos construxit.' — Vgl. über die von Gobelinus Persona im 15. Jahrhundert, dann von Fiorillo (I 19) fälschlich auf die Zeit Karls d. Gr. bezogene Stelle Schnaase IV ² 724, Anmerkung.

schäftigt war; ein Maler Theophanes, ebenfalls aus Constantinopel, um 1242 in Venedig ein Atelier hielt (eine Notiz, deren Zuverlässigkeit übrigens sehr bestritten wird); dass der Florentiner Maler Andrea Tafi um 1250 den griechischen Maler Apollonios nach Florenz berief und sich von ihm in der Mosaikmalerei unterrichten liess (eine auch nicht ganz unzweifelhafte Angabe Vasari's); dass Papst Honorius III (1216—1227) dem Dogen von Venedig für die Zusendung eines bei den Arbeiten in S. Paolo fuori le mura zu beschäftigenden Mosaicisten dankt und um weitere Arbeiter dieser Art bittet (was ja die Anwesenheit und Lehrthätigkeit griechischer Mosaicisten in Venedig bestätigen könnte); dass ein Maler Andrea Rico von Candia (angeblich um 1105) eine jetzt im Museum der Uffizien befindliche Madonna mit Kind malte; dass in Genua 1313 ein Marcus, um 1371 ein Demetrius, in Venedig 1396 ein Georgius als griechische Maler genannt werden. Im 15. Jahrhundert wohnte eine Familie byzantinischer Künstler, die Byzamani, in Otranto. Die Thatsache wiederholter Einwanderung solcher Byzantiner scheint durch die Verfügung der Erzbischöfe von Messina bestätigt zu werden, dass die aus dem Orient anlangenden Künstler sofort innerhalb der ersten vier Tage ihr Glaubensbekenntniss abzulegen hätten. Aus dem 15. Jahrhundert wird dann nur noch angeführt, dass 1404 ein Maler Giorgio di Salvatore in Ferrara weilte — vielleicht derselbe, dem wir 1396 in Venedig begegneten.

Das ist also etwas mehr, als wir für die Länder diesseits der Alpen fanden; es ist aber gleichwol wenig genug. Für die Zeit, um welche es sich hier hauptsächlich handelt, für 600—1300, sind auch nur etwa acht Fälle nachweisbar. Ich kann nicht finden, dass damit, wie unser trefflicher Freund Müntz glaubt, als unzweifelhafte Thatsache nunmehr erwiesen sei, dass sich auf verschiedenen Punkten Italiens förmliche Colonien byzantinischer Künstler angesiedelt und eine lange Reihe einzelner Künstler hier oder diesseits der Alpen gearbeitet habe; dass demnach mit dem hier beigebrachten Material die byzantinische Frage ihrer Lösung um einen bedeutenden Schritt näher gebracht worden sei. Acht Fälle für sieben Jahrhunderte scheint mir im Gegentheil ein Material zu sein, welches die Lage der Verfechter der ‚byzantinischen Hypothese' auf die allerbedenklichste Weise verschlechtert.

Einführung byzantinischer Kunstwerke.

Die Einführung zahlreicher byzantinischer Kunstwerke nach dem westlichen und nördlichen Europa kann billigerweise nicht bezweifelt werden. Sie kamen als Geschenke des Hofes aus Constantinopel nach dem Frankenlande (so in den Tagen Karls d. Gr.), nach Deutschland (so mit Theophanu an den Hof Otto's II[1]; so weiter unter Heinrich IV für den Dom zu Speier eine goldene Altartafel — eine nicht ganz zuverlässige Nachricht der Vita Heinrici bei Lehmann), sicher viel öfter auf dem Wege des hauptsächlich durch Venedig vermittelten, später auch über die Bulgarei und Ungarn geleiteten Handels (so namentlich gewirkte Stoffe, Teppiche, wie deren Liutprand ebenso gut in Venedig wie in Constantinopel sah), endlich durch die Pilger, welche solche Gegenstände häufig mitnahmen oder nach Hause sandten. So schickte Richard Löwenherz die von Saladin ihm verehrte Beute an Kirchengeräthen in seine Heimat nach England. Vor allem erwies sich die Ein-

[1] Theophanu brachte nach Thietmars Chron. (SS. III 718) ‚aurum et argentum infinitum' mit, desgleichen nach den um 1067 in S. Emmeram geschriebenen ‚Visiones Othloni' (Libri temptationum et visionum, SS. XI 376—393) viel üppigen Frauenschmuck (‚superflua et luxuriosa mulierum ornamenta'). Vgl. auch Schnaase IV ² 658. 722.

nahme Constantinopels im Jahre 1204 als eine höchst fruchtbare Quelle der Bereicherung des Abendlandes nach dieser Rücksicht. Nicht bloss dass Balduin von Flandern selbst den Papst und den König von Frankreich mit zahlreichen kirchlichen Kostbarkeiten beschenken konnte: diese letzteren wanderten zu Hunderten in die Hände der raubgierigen Ritter und Abenteurer, welche damals den fränkischen Namen durch jene unerhörte Ausplünderung der Hauptstadt der griechischen Christenheit und ihrer Heiligthümer schändeten und in die Heimat zurückgekehrt, freiwillig oder unfreiwillig, oft von ihrem Gewissen bedrückt, diese Schätze an die Kirchen und Klöster Frankreichs, Lothringens, der Rheinlande abgaben[1]. So gelangten die Kirchen zu S. Denis, Troyes, Clairvaux, Soissons, die Sainte Chapelle zu Paris, Corbie, Trier, Halberstadt in den Besitz zahlloser Reliquien und deren kostbaren Behältnisse, ganz abgesehen von der officiellen Vertheilung, die der Republik Venedig $1^1/_2$, dem Kaiser 1, den italienischen Bischöfen $^1/_2$ Viertel der Beute und dem lateinischen Klerus des Orients den Rest zuwandte.

Die Frage ist nun aber weit weniger, wie viel an byzantinischen Erzeugnissen in das Abendland gelangte, sondern in welchem Umfange dieser Import auf die occidentalische Production Einfluss gehabt habe. Diese Frage kann nicht mit allgemeinen Betrachtungen erledigt werden. Sie muss sozusagen von Fall zu Fall untersucht werden, und das ist bis jetzt noch keineswegs in erschöpfender Weise geschehen.

Die massenhafte Ueberschwemmung des Westens mit den Spolien Constantinopels nach 1204 hat keinen irgendwie nennenswerthen Einfluss auf die Geschicke der abendländischen Kunst oder Industrie gehabt. Höchst belehrend ist in dieser Hinsicht das Beispiel des hervorragenden Werkes der Goldschmiedekunst, welches Byzanz damals an den Westen verlor. Es ist die grosse seiner Zeit schon besprochene Staurothek Kaiser Constantins VII und des Romanus, welche durch Geschenk des Ritters Heinrich von Uelmen an das Kloster Stuben an der Mosel gelangte. Diese prachtvolle Arbeit rief offenbar die Bewunderung der rheinischen Künstler hervor. Man bildete sie nach, d. h. es entstanden zwei andere grosse und sehr kostbare Staurotheken, in welchen also ebenfalls Partikeln des heiligen Kreuzes verschlossen wurden und welche in ihrer äussern Conformation sich durchaus an das Werk der beiden griechischen Kaiser anschlossen[2]. Trotzdem fiel es den trierischen Künstlern, welche diese Nachbildungen schufen, durchaus nicht ein, sich in stilistischer und selbst in technischer Beziehung ihrer Vorlage zu unterwerfen; sie blieben ganz ruhig bei der der rheinisch-mosellanischen Goldschmiedekunst geläufigen Technik und Stilrichtung. Wir haben da einen klaren Beweis, dass diese grosse Einwanderung byzantinischer Kunstwerke nur äusserliche Impulse gab,

---

[1] Ein Verzeichniss der an Innocenz III abgegebenen Gegenstände enthalten dessen Briefe (VII 147. 153; vgl. Hurter Gesch. Innoc. III, Hamb. 1834, I 662). Die französische Beute suchte bereits du Sommerard, L'art au moyen-âge IV 377, zusammenzustellen. Die vollständigste Uebersicht gibt jetzt Riant Exuviae sacrae Constantinopolitanae (2 voll., Gen. 1887) und ders. Des dépouilles religieuses enlevées à Constantinople au 13e siècle par les Latins et des docum. hist. nés de leur transport en Occident (Mém. de la Soc. des antiq. de France t. XXXVI). Par. 1875. — Ueber die rheinischen Acquisitionen siehe Aus'm Werth Das Siegeskreuz, und F. X. Kraus Christl. Inschr. d. Rheinl. II, Anh. I Nr. 2. 3. 8. u. s. f.

[2] Es sind das die Kreuzreliquientafeln von Mettlach und S. Matthias bei Trier. Vgl. Aus'm Werth Kunstdenkm. I 3, 102, Taf. 63. Ebd. S. 99, Taf. 52. — Kraus Christl. Inschr. d. Rheinl. II Nr. 332. 368.

aber auf das Wesen und den Charakter der abendländischen eine bestimmende Einwirkung nicht gewann.

Was für den Anfang des 13. Jahrhunderts gilt, wo die occidentale Kunst in Deutschland und Frankreich ihren selbständigen Charakter schon ausgebildet hatte, kann nun freilich weder für die früheren Zeiten noch für den innerlich schwankenden und noch haltlosen Zustand Italiens zwischen 600 und 1200 massgebend sein.

Wir haben die Verbreitung des byzantinischen Zellenemails nach dem Westen besprochen. Hier kann kein Zweifel an einem tiefgreifenden und längere Zeit anhaltenden Einflusse der in dieser Technik so überlegenen byzantinischen Kunst auf das Abendland sein, welches auf diesem Punkte geradezu Schüler von Byzanz wurde. Aber gerade hier zeigt sich auch wieder, wie entschieden und rasch die rheinische Emailkunst sich von der Lehrerin zu emancipiren und ihre eigenen Wege zu gehen wusste.

In der Buchmalerei des karolingisch-ottonischen Zeitalters werden einzelne Handschriften von byzantinischen Einflüssen nicht freizusprechen sein (wie Cod. Monac. Cim. 60, das Missale Heinrichs II und verwandte Handschriften, wie dies Vöge S. 155 wahrscheinlich macht). Aber diese Werke stehen wie eine Insel da, isolirt, umgeben von Schulen, die so gut wie nichts von dem Byzantinismus an sich tragen. Schon Janitschek (S. 66) hat darauf hingewiesen, wie bezeichnend es ist, dass in dem für Theophanu oder in ihrem Auftrage entstandenen kostbarsten Werke der Buchmalerei, dem Echternacher Evangeliar, ‚geistige Auffassung des Stoffes, Formengebung und Technik den unverbrüchlichen Zusammenhang mit der karolingischen Malerei bewahren' und ‚dass der byzantinische Einfluss, welcher der Lage nach von der Thronbesteigung Theophanu's an bestimmend für den Gang der Entwicklung der Malerei geworden sein soll, höchstens in einigen unwesentlichen Aeusserlichkeiten vermuthet werden kann' [1].

Elfenbeinarbeiten und kleine musivische Gemälde (wie z. B. das berühmte Mosaikbild des hl. Nikolaus in Burtscheid [2]) drangen vermöge ihrer Versendbarkeit zu allen Zeiten des Mittelalters gewiss in den Occident ein; es wäre durchaus thöricht, in Abrede zu stellen, dass sie hier local anregend und belehrend gewirkt haben müssen. Als ein Beispiel dafür kann der Elfenbeindeckel eines Evangeliars in Quedlinburg gelten, falls derselbe nicht ein wirkliches Erzeugniss von Byzanz ist.

Die Entscheidung über die Frage, wann in jedem einzelnen Falle ein byzantinischer Einfluss platzgreift, ist durchaus nicht so leicht. Wir haben gesehen, welchen Phasen die byzantinische Kunst selbst unterworfen war; es ergibt sich daraus, dass für eine Nachbildung byzantinischer Vorlagen die für das 6. oder 9. Jahrhundert massgebenden Kriterien nicht gleiche Giltigkeit etwa für das 8., 12. oder 13. Jahrhundert haben können. Merk-

[1] Das byzantinische Schema der Nativitas Domini findet F. Noack (Die Geburt Christi in der bild. Kunst, Darmst. 1894, S. 40) vielleicht nicht mit Unrecht im Evangeliar Otto's in Aachen (Beissel Taf. 21), ebenso in einem Münchener Codex und in dem Echternacher. Es ist gar nicht ausgeschlossen, dass auch in Werken, welche ihrem Gesammtcharakter nach duraus nicht byzantinisiren, einzelne Scenen unter der Einwirkung importirter byzantinischer Vorlagen, welche dem abendländischen Künstler zufällig bekannt wurden, zu stande kamen. — Ueber byzantinische Einflüsse in irischen Handschriften siehe noch Sonday in ‚Academy' 1888, Nr. 852, p. 138.

[2] Kraus Christl. Inschr. der Rheinl. II Nr. 497.

male byzantinischer Herkunft, die man früher für unzweifelhaft hielt, können jetzt nicht mehr als beweisend erachtet werden. Kondakoff (I 91) selbst spottet darüber, dass Rumohr, Waagen und Schnaase eine tiefe Verbeugung für den besten Beweis byzantinischen Ursprungs erklärten. Auch die byzantinischen Costüme sind kein Beweis für den byzantinischen Charakter eines ganzen Kunstwerkes. Man kaufte die Ware und trug nicht selten den Schnitt der byzantinischen Mode, ohne dass damit die abendländische Kunst in tiefere Abhängigkeit von Constantinopel gerieth als die heutige Münchener von Paris deshalb, weil bayerische Damen Pariser Hüte tragen.

Es muss heute auf der Forderung bestanden werden, dass man bei Prüfung der byzantinischen Herkunft oder Einwirkung ernstlich zu Werke gehe und einen gesicherten Kanon der Beurteilung statt der hergebrachten vagen Empfindung und kritiklosen Declamation eintreten lasse.

Kriterien für byzant. Ursprung.

Für den byzantinischen Ursprung eines Kunstwerkes (directen oder indirecten), bezw. für Nachbildung nach byzantinischen Vorlagen sprechen folgende Kriterien:

1. Provenienz aus dem Bereiche des griechischen Reiches, der ihm unterworfenen Gebiete Italiens bezw. der Confinien.

2. Griechische Inschriften (mit Ausnahme gewisser Bezeichnungen, welche, wie die Namenszeichen Christi und Mariae IH̄C X̄P, MH̄Θ ΘῩ, auch bei den Lateinern eingebürgert waren.

3. Byzantinische Technik, besonders hinsichtlich des Emails, des Mosaiks, der Elfenbeinarbeiten, der Tafelmalerei und hier speciell betreffs der Verwendung gewisser Farben und harziger Oele. Die Eigenthümlichkeiten des byzantinischen Colorits wurden oben (I 539 f.) auseinandergesetzt.

4. Die Eigenthümlichkeiten der den Byzantinern in gewissen Perioden eigenen Zeichnung und Linienführung (s. oben I 539 f. 557—585).

5. In den Mosaiken die durch höhere Töne von den abendländischen abstechende Farbengebung.

6. Inhaltlich: Uebereinstimmung der ikonographischen Sujets mit solchen, welche die byzantinische Kunst nach der Gabelung des 6.—7. Jahrhunderts zu dem Orient und Occident gemeinsamen Vorrath hinzugefügt hat. Hier ist also der so gewöhnliche Irrthum zu vermeiden, welcher Darstellungen für byzantinisch erklärt, weil ihre Sujets im Orient vorkommen, ohne sich zu fragen, ob dieselben nicht gemeinsamer Besitz und Erbe der christlichen Antike sind. Das Malerbuch vom Athos ist in dieser Rücksicht mit der I 582 f. angedeuteten Vorsicht zu benutzen.

7. Uebereinstimmung der Typen, Körperformen u. s. f. mit denjenigen, welche sich seit dem 7. Jahrhundert in Byzanz ausgebildet haben (s. oben I 539 f. 557 f.)[1].

Da die Steinsculptur in der griechischen Kunst fast keine Pflege fand, da byzantinische Wandmalereien im Umkreis des griechischen Reiches selbst sehr wenige sich erhalten haben, fallen für diese beiden Zweige der bildenden Kunst die Vergleichungspunkte fast gänzlich weg und ist die Wahrscheinlichkeit eines unmittelbaren Zurückgehens auf Schöpfungen dieser Art durchweg von vornherein für die cisalpinischen Länder abzuweisen.

---

[1] Für gewisse Details (wie die bekannte Stirnlocke) sei hier noch verwiesen auf Frimmel im Repert. f. Kunstwissensch. VII 30. v. Oechelhäuser Heidelb. Miniaturen I 30. Fr. Schneider Zwei Elfenbeinsculpturen (Zeitschr. f. bild. Kunst 1887).

Diesen Andeutungen ist endlich noch eine Betrachtung allgemeinerer Natur beizufügen.

Die abendländische Architektur hat sich, wenn wir von gewissen sogleich zu erörternden Erscheinungen in den von Byzanz beherrschten Gebieten Italiens absehen, im ganzen und grossen von byzantinischen Einflüssen vollkommen frei bewahrt.

Man konnte sich gegen diese Behauptung anscheinend auf gewisse Details berufen, welche der abendländische Kirchenbau angeblich von den Griechen übernommen hatte. Das waren die Emporen und die Nachbildung der Ikonostasis, der hohen Bretterwand, wie wir sie in dem Tramezzo bei den Frari in Venedig 1475 uns noch entgegentreten sehen. Aber Venedig nimmt hier überhaupt eine Sonderstellung ein. Die Ikonostase hat im Westen und Norden nur eine äusserst beschränkte Einführung gewonnen; ob die Emporen specifisch griechische Erfindung sind, erscheint sehr zweifelhaft (s. oben I 294). Jedenfalls berühren beide Motive den constructiven Gedanken des abendländischen Kirhenbaues in keiner Weise; sie können eine Abhängigkeit des letztern von griechischen Einflüssen nicht darthun.

Man hat für den Erweis von solchen auf die aquitanische Baugruppe verwiesen, welche ihren Ausgangspunkt in der Abteikirche S. Front zu Périgueux (11. Jahrhundert) hat[1]. Hier tritt in der Krönung des griechischen Kreuzes mit fünf auf Pendentifs ruhenden Kuppeln die Nachbildung von S. Marco in Venedig zu Tage. Der byzantinische Einfluss macht sich also nur mittelbar geltend und erweist sich obendrein nicht als lebensfähig. Die Kreuzform fällt bei den übrigen Kirchen der Dordogne schon wieder weg, und es bleibt nur die Kuppel als Zierform übrig. Schöpferisch hat sich dieses Anleihen bei den Venetianern nicht erwiesen, und die französische Baukunst ist darüber rasch zur Tagesordnung übergegangen.

Diese Thatsache der Unabhängigkeit der occidentalen Architektur ist für die Beurteilung der byzantinischen Frage von grösster Bedeutung. Die Architektur war im ganzen Mittelalter die leitende Kunst. Die Annahme, dass die Völker des Abendlandes auf allen übrigen Gebieten der bildenden Kunst ihren Geist und ihre Hand unter die Herrschaft des Byzantinismus gebeugt, hinsichtlich der leitenden Kunst aber ihre volle Freiheit bewahrt und sich ihre ganze Originalität gerettet hätten, widerspricht allen Gesetzen der Geschichte und der Psychologie. Schon allein von dieser Seite betrachtet, erscheint die byzantinische Hypothese als der Rest einer völlig ungeschichtlichen und unkritischen Anschauung.

II.

Der Byzantinismus in Italien.

Nur Italien nimmt infolge seiner viele Jahrhunderte hindurch sich erhaltenden engeren Beziehungen zum griechischen Reiche eine ganz andere Stellung ein. Die byzantinische Frage erscheint hier in einem andern Lichte, und es können die für die cisalpinischen Länder massgebenden Gesichtspunkte und Normen nicht ohne weiteres hier in Anwendung kommen.

Nur langsam hat sich die durch Justinians Feldherren in Italien wiederhergestellte oströmische Herrschaft vor der Uebermacht des germanischen Elementes zurückgezogen. Auch nach dem Einbruch der Langobarden blieben

[1] De Verneilh Des influences byzant. Lettre à M. Vitet (Didron Ann. arch. XIV 174).

die Byzantiner Herren des ravennatischen Exarchates und Unteritaliens, wo sie mit Otto II schwere Kämpfe bestanden. Sie geboten über einen grossen Theil der Küsten, nicht bloss an dem Adriatischen, sondern auch am Tyrrhenischen Meer und dem Ligurischen Golf; Sicilien konnte sich ihrem Einflusse auch nach der Eroberung durch die Araber, dann durch die Normannen nicht entziehen; die Lagunen mit Venedig standen in fortwährendem Contact mit Constantinopel. Politisch und mercantil von Ostrom abhängig, konnten diese Küstengebiete sich selbstverständlich auch in künstlerischer Beziehung nicht einer starken Einwirkung von jener Seite erwehren. Sie bekundet sich in einer dreifachen Weise. Einmal in dem stärkern Import byzantinischer Kunstwerke. Es sind namentlich Werke der Email- und Goldschmiedekunst, dann Schöpfungen des Erzgusses, welche zwischen dem 9. und 12. Jahrhundert aus Constantinopel nach Italien kamen. Für das Studium der ersteren ist vorzüglich der Schatz von S. Marco in Venedig in Betracht zu ziehen, der uns jetzt in vorzüglicher Publication vorliegt [1]. Von Broncethüren sind hier vor allem diejenigen von Amalfi (1066), Atrani (1087), Rom (S. Paolo fuori le mura, um 1070), Montangelo, wol auch Salerno (ca. 1085—1121) zu nennen [2]. Der ikonographische Inhalt der hier gebotenen Darstellungen steht an Reichthum hinter den gleichzeitigen Werken des Occidents weit zurück. Hier werden uns nur einige biblische Scenen, keineswegs aber umfangreiche und durchdachte cyklische Compositionen geboten. Die geistige Superiorität des Abendlandes springt sofort in die Augen. In technischer Hinsicht haben diese Erzgüsse ihre Vorzüge, denen aber in unserm deutschen Erzguss andere entgegenzustellen sind.

Des weitern musste in diesen von Ostrom abhängigen oder seiner Herrschaft benachbarten Gebieten die Berufung byzantinischer Künstler häufiger sein als irgendwo diesseits der Alpen. Immerhin liegen auch dafür wenige Zeugnisse vor, und diese betreffen hauptsächlich die Mosaikmalerei, welche so sehr als eine Specialität der Griechen angesehen wurde, dass noch im 14. Jahrhundert das von Kaiser Karl IV an der Aussenseite des Prager Doms angebrachte musivische Gemälde *‚opus more Graecorum'* genannt wurde. So ein ‚bewunderungswürdig in griechischer Art' gemaltes Madonnabild war nach Springers begründeter Vermuthung auch die dem Passauer Bischof Altman 1081 von einem Böhmenherzog geschenkte Tafel.

Die Thätigkeit solcher griechischer Mosaicisten darf man mit Recht in den Incrustationen gewisser römischer Kirchen und Kapellen (S. Venanzio, S. Pietro in Vincoli, S. Maria in Cosmedin) vermuthen. Von dem, was byzantinische Künstler an Mosaiken in Montecassino geschaffen, hat sich leider nichts erhalten. Sehr bald aber hat sich in Italien die rein byzantinische Richtung, die wir in den oben angeführten Erzthüren hinsichtlich der Plastik, und in einigen Wandmalereien, wie z. B. Spoleto, Carpignano, bemerken [3], mit

[1] A. Pasini Il tesoro di S. Marco (ed. franç. de E. Molinier), ein Appendix zu Ferd. Ongania's Prachtwerk (s. u.). Vgl. auch Durand b. Didron Annal. arch. XIV 163. XX 307.

[2] Vgl. für die Erzthüren von Amalfi Salazaro I 15 und Schultz Taf. 85; von Atrani Salazaro I 22 und Schultz a. a. O.; von S. Paolo d'Agincourt Sculpt. pl. 13—20; Montangelo Schultz Taf. 39; Salerno ebd. Von all diesen Werken steht eine gute und erschöpfende Publication noch aus.

[3] Betreffs Spoleto's, wo Wandmalereien eine griechische Buchmalerei wiedergeben, siehe Kondakoff Hist. de l'art byz. II 84; betreffs der römischen und unteritalienischen Monumente dieser Art siehe Ferri-Mancini L'arte medievale in Roma (Studi e docum.

den einheimischen Elementen zu einem Mischstil verbunden, welchen de Rossi italo-byzantinisch genannt hat und welcher uns sowol in den Erzeugnissen des Erzgusses (Broncethüren des Barisanus von Trani in Trani, ca. 1175,

Fig. 42. Mosaik im Dom zu Cefalù.

Desselben zu Ravello, 1179, und zu Monreale, 1179; Thüren zu Canosa di Paglia, 12. Jahrhundert, zu Salerno, Benevent, 12. Jahrhundert, Osterleuchter

---

di storia etc. VIII [Roma 1887] 143) und besonders Diehl Peintures byzantines de l'Italie méridionale (Bull. de corresp. héllénique VIII [1884] 265; IX [1885] 207). — Ders. Les grottes érémitiques de la région de Brindisi (ibid. XII [1888] 441); und jetzt ders. L'art byzantin dans l'Italie méridionale. Par. 1895.

zu Capua, S. Paolo bei Rom, Gaeta)[1] als in Wandmalereien (Apsidenbild zu S. Angelo in Formis, desgleichen zu S. Maria la Libera, Krypta von S. Maria del Piano, 11. Jahrhundert, Madonnen zu S. Maria del Flumine und S. Maria in Venere, 12. Jahrhundert, u. s. f.)[2] und Mosaiken entgegentritt. Von letzteren neigen die zwei grösseren Mosaikbilder in dem Basilianerkloster zu Grottaferrata (ca. 1025) noch ganz zu den strenger byzantinisirenden Werken Unteritaliens, während die prächtigen Mosaiken in S. Clemente (ca. 1099 bis 1118) und S. Maria in Trastevere (ca. 1150)[3] bereits auf der einen Seite mehr den Anschluss an die römisch-christliche Antike, auf der andern den frischern Zug der romanischen Kunst zeigen, bis endlich die berühmte Krönung der heiligen Jungfrau (ein den Byzantinern fremdes Sujet) in S. Maria Maggiore (Mosaik von Jacobus Torriti in der Halbkuppel der Tribuna, 1295) und Cavallini's bedeutsame Schöpfung in S. Maria in Trastevere (1291)[4] die neuen Ideen und die Nähe der kommenden Umwälzung ankündigen.

Mosaiken in Sicilien.

In diese Entwicklung fällt eine Gruppe von musivischen Schöpfungen, welche an Reichthum und Grossartigkeit alles übertreffen, was uns die byzantinisch-italische Kunst auf diesem Gebiete hinterlassen hat. Das sind die Denkmale der normannisch-sicilianischen Herrschaft in der Cappella Palatina (1132—1143), in der Martorana (S. Maria dell' Ammiraglio, 1143) zu Palermo, in der Kathedrale zu Cefalù (1148; vgl. Fig. 42), und im Dom zu Monreale (1172; vgl. Fig. 43)[5]. Zu wiederholten Malen begegnet uns hier der thronende Christus, freilich in der greisenhaften Auffassung der damaligen Byzantiner. Aber diese und andere ‚Repräsentationsbilder' sind doch von grösster Wirkung, und in einzelnen Köpfen begegnen uns edle und schöne Typen. So entschieden im allgemeinen hier die byzantinische Ueberlieferung Anordnung, Typen und Auswahl beherrscht, ist doch ein Zug von Frische beigemischt, den wir auf anderen Erzeugnissen der Griechen nicht finden und der vielleicht der germanischen Umgebung zu danken ist. Die Bilder in Monreale sind gegen die erstgenannten vielleicht geringer, aber sie sind hochinteressant als einziger uns erhaltener Versuch der Byzantiner, die Concordia Veteris et Novi Testamenti an den Hochwänden des Schiffes darzustellen. Wird man irre gehen, wenn man hier den Einfluss dessen erblickt, was diese Künstler etwa in Montecassino und S. Angelo von Bilderbibeln gesehen hatten?

Mosaiken in S. Marco.

Als echte Werke byzantinischen Stils nennt man die Mosaiken von Torcello und diejenigen der Vorhalle von S. Marco in Venedig. In Torcello ist das die Halbkuppel der Tribuna schmückende Gemälde mit seiner Madonna und den zwölf Aposteln (12. Jahrhundert) wol noch ganz byzantinisch. Das um ein Jahrhundert jüngere Gemälde an der Westwand (Christi Descensus ad inferos und Weltgericht; Fig. 44) ist in seiner obern Partie, der Höllenfahrt, ebenfalls entschieden byzantinisch, in der untern erinnert manches an die altchristlich-italische Auffassung, auch die bartlosen runden Köpfe hinter

[1] Für Ravello siehe Schultz Taf. 22 f. und Salazaro I 26; für Canosa Schultz Taf. 10; Benevent Salazaro I Taf. 16. 19 und Schultz Taf. 80. Die Osterkerzenständer u. s. f. siehe Schultz Taf. 64. 69.

[2] Vgl. Salazaro I.

[3] De Rossi Musaici Lf. VII—VIII IX—X.

[4] De Rossi l. c. IX—X.

[5] Vgl. Terzi, Cavallari etc. La Cappella di S. Pietro nella Reggia di Palermo. Pal. 1872. Serradifalio Il duomo di Monreale etc. Pal. 1838. Gravina Il duomo di Monreale illustr. e dip. in tavole cromolitogr. Pal. 1859. — Vgl. Springer Die mittelalterl. Kunst in Palermo. Bonn 1869. Woltmann Gesch. d. Malerei I 333 f.

den zu Gericht sitzenden Aposteln sind nicht griechisch. Wir werden also hier ein Erzeugniss des italo-byzantinischen Mischstils vor uns haben. Und

Fig. 43. Mosaiken im Dom zu Monreale.

dasselbe muss von den die Wölbungen der Vorhalle von S. Marco bedeckenden Mosaiken gesagt werden[1]. Diese merkwürdigen Genesisbilder, welche man

[1] Meschinelli La chiesa ducale di S. Marco I. Ven. 1753. Pasini Guide de la basil. S. Marc. 1888. Vollständig publicirt bei Ongania S. Marco tav. 17—20, Nr. 46—49.

mit Unrecht früher so äusserst geringschätzig behandelt hat, zeigen noch immer ein grosses decoratives Talent und bezeugen eine wohlerhaltene künstlerische Disciplin. Ihrer ältern Hälfte nach werden sie ins 12. Jahrhundert, der jüngern nach ins 13. Jahrhundert zu setzen sein. Tikkanen, welcher diesen Mosaiken eine sorgfältige Untersuchung gewidmet hat, konnte ihren Zusammenhang mit der Cotton-Bibel (siehe I 458) aufweisen[1]. Die Compositionen dieses Uebergangswerkes des 5.—6. Jahrhunderts sieht er hier in ‚die unbeugsame Kunstsprache des 13. Jahrhunderts übersetzt'. Ohne die Möglichkeit, dass der ganze Mosaikcyklus in der Ausführung von venetianischen Schülern der griechischen Mosaikmeister herrühre, zu leugnen, schreibt er doch die frühere Hälfte desselben geistig und stilistisch der byzantinischen Kunst zu. ‚In der spätern Hälfte', bemerkt er, ‚verändert sich der Stil, abendländische Elemente mischen sich ein.' Aber auch für die älteren Bilder muss Tikkanen zugeben, dass sie die jugendlichen Köpfe und die kurzen Figuren der altchristlichen Kunst wiedergeben. Beissel[2] geht schon weiter, indem er für diese Mosaiken der Vorhalle zwar eine Mischung abendländischer und byzantinischer Formen und Typen zugibt, aber den vorwaltend lateinischen Charakter derselben betont. In der That lehnen sich diese Werke ihrem ikonographischen Inhalte und ihren Typen nach an die Genesisbilder an, wie wir sie als gemeinsames Gut der römisch-griechischen Kunst des Christenthums bis zum 6. Jahrhundert kennen gelernt haben. Der Byzantinismus hat Technik und Mache hinzugegeben, aber er hat die ursprüngliche Grundlage nicht zu verwischen vermocht.

Byzant. Einflüsse in der Baukunst.

Weit geringer als in der Malerei stellt sich der Einfluss des byzantinischen Stils in der Architektur Italiens in jener Epoche dar. Man hat die kleine Ziegelkirche La Cattolica über dem Städtchen Stilo in Calabrien als ein Beispiel desselben bezeichnet; sie ist ein quadratischer, in drei Apsiden ausladender Bau, mit vier den Innenraum theilenden antiken Marmorsäulen, mit cylindrischen Kuppeln über den Eckquadraten. Was man sonst von byzantinischen Anlagen der Zeit gesagt hat, wird sich grösstentheils auf den Einfluss Ravenna's zurückführen lassen, der sich in den Domen von Torcello, Murano, Grado bemerkbar macht. Bei den meisten Kirchenbauten dieser Jahrhunderte wird im allgemeinen die Anlehnung an das altchristlich-römische Basilikenschema nachweisbar sein. Den kreuzförmigen Centralbau von S. Fosca fassen wir am besten mit Reber als einen byzantinisirenden Vorläufer von S. Marco auf.

S. Marco in Venedig.

Dass Venedig, auch nach der Wahl seines ersten Dogen (697), der langgewohnten Oberherrlichkeit Ostroms sich nicht sofort und gänzlich entziehen konnte, ist bekannt. Die Beziehungen zu Constantinopel, so wenig freundlich sie oft waren, erhielten sich doch, und so erklären sich byzantinische Einflüsse hier leichter als irgendwo im Abendland. Der Anblick der architektonischen Herrlichkeiten der griechischen Hauptstadt konnte und musste den Geist der rivalisirenden Venetianer zu ähnlichen Schöpfungen bewegen. S. Zaccaria soll 827 durch einen von Kaiser Zeno gesandten Baumeister neu errichtet worden sein. Das glanzvollste Denkmal byzantinischer Einwirkung sollte aber die bischöfliche Hofkirche der Republik werden, welche angeblich an der Stelle einer 532 durch Narses erbauten Kirche erstand, als 830 die Reliquien des hl. Marcus aus Alexandrien nach Venedig gelangt waren[3].

[1] Tikkanen Die Genesismosaiken in Venedig und die Cotton-Bibel. Helsingfors 1889 (Sep.-Abdr. aus Act. Soc. scientiar. Fennicae XVII).

[2] Zeitschr. f. christl. Kunst VI (1893) 231. 267. 363.

[3] Vgl. ausser der oben S. 91 erwähnten Litteratur: Visentini L'augusta ducale ba-

Diese älteste Marcuskirche ging mit der Burg des Dogen bei dem Aufstand gegen den letztern 976 zu Grunde. Der neugewählte Doge Pietro Orseolo errichtete Burg und Kirche von neuem (976—1008; Fig. 45 u. 46) und liess für den Altar einen kostbaren Tafelvorsatz aus Constantinopel kommen. Diesen Neubau besuchte 1001 Kaiser Otto III. Er war gleich dem ersten Bau eine basilikale Anlage, welche unter dem Dogen Domenico Contarini (1052—1071) durch Hinzufügung der Kreuzflügel und Ersetzung der Holzdecken durch die Kuppeln seine jetzige Gestalt erhielt. Die neue Consecration wurde 1044 vorgenommen. Das Muster, welches den Dogen bei Herrichtung dieser Hofkirche vorgeschwebt, war die Zwölfapostelkirche in Constantinopel; doch hat S. Marco ihnen nur in Ausnahmsfällen als Grabkirche gedient. Aus den

Fig. 44. Das jüngste Gericht. Mosaik im Dom zu Torcello.

Spolien antiker und altchristlicher Marmorwerke ist hier ein Ganzes entstanden, welches den höchsten Begriff von dem Assimilationsvermögen der Venetianer gibt. Die Klarheit des innern Aufrisses ist durch die Beibehaltung der ursprünglichen Bauglieder nicht beeinträchtigt; sie resultirt ganz aus der Concentration der constructiv nothwendigen Glieder, aus der dem Pfeilersystem durch Verbindungsbögen und Gewölbe gegebenen Einheit. Diese Isolirung des Stützensystems der Kuppeln liess Viollet-le-Duc geradezu sagen: ‚Die

silica. Ven. 1761. G. e L. Kreutz La basil. di S. Marco. Ven. 1843 ff. — Jetzt überholt und ersetzt durch das von F. Ongania herausgegebene Prachtwerk: La basil. di S. Marco. Ven. 1880—1888; vgl. dazu den orientirenden Aufsatz C. Neumanns in den Preuss. Jahrb. LXIX (1892) 613. 736. — Dazu Mothes Gesch. d. Baukunst u. Bildn. Venedigs (Lpz. 1858) S. 68 f. — Cattaneo bei Ongania und a. a. O. S. 63. 73 f. 263 f. 282. 290 f. 311.

Mauern sind hier bloss mehr Verschlüsse, sie haben nichts zu tragen; oder vielmehr, es gibt hier keine Mauern mehr.' Die Architekten setzten alles darein, einen Innenraum von grösster Wirkung zu erzielen. Das ist ihnen unzweifelhaft gelungen, wenn die Nebenräume auch verkümmert wurden. Kein anderer Innenraum der Welt wirkt in so vollendeter Harmonie, in keinem ist die Leistung der Architektur so glücklich und glanzvoll durch die farbige Incrustation des Ganzen unterstützt und sind mit solcher Leichtigkeit die herrlichsten Lichteffecte erzielt. Der musivische Schmuck ist freilich erst zum Theil lange nach dem 11. Jahrhundert hinzugekommen; bis dahin diente als Schmuck das Erbe an alten Sculpturresten, zum Theil ein sehr seltsames und selbst barbarisches Conglomerat. Die Erneuerung der Façade scheint in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts beschlossen worden zu sein. Sie bestand wesentlich in der Erhöhung der grossen Archivolte des Hauptportals und erhielt ihren Abschluss durch die Gothik des 14. Jahrhunderts, welche durch die zwischen die obersten Rundgiebel eingesetzten Tabernakel die Schwere und Plumpheit dieser mit übermächtigem Schmuck beladenen Breiteentfaltung unterbrach (die Breite der Kirche beträgt an der Stirnseite 51,8 *m* gegen eine Länge von 76,5 *m*; die Höhe der Hauptfaçade ist 27,7 *m*). Die vier antiken Rosse, welche Goethe's Entzücken bildeten, stammen vermuthlich von einem Triumphbogen (Nero's?); sie kamen unter Theodosius II von Chios nach Constantinopel, wurden 1204 von dort nach Venedig entführt, von den Franzosen 1797 nach Paris geschleppt und 1815 zurückgegeben. Auch die Erzthüren sollen 1204 aus Constantinopel mitgebracht worden sein.

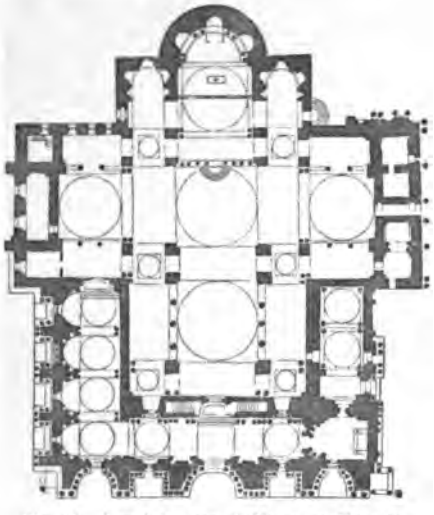


Fig. 45. Grundriss von S. Marco zu Venedig.

Karl Neumann hat die ästhetische Wirkung der Marcuskirche vortrefflich geschildert: ‚Die Marcuskirche hat keine künstliche Kuppelbeleuchtung. Wenn die Sophienkirche auf Tageslicht oder Nachtbeleuchtung berechnet war, so beruht die Wirkung in Venedig auf einer Verbindung von beiden, auf dem natürlichen Tageslicht der Höhe und der kerzenerhellten Nacht der unteren Theile. Blickt man an der Empore über dem Eingang in die Kirchenräume, so ermisst das Auge erst an dem warmfarbigen Gelb der brennenden Kerzen als an dem lichtesten Ton das Dunkel, das in der Tiefe lagerte. Der Dampf der Lichter und des Weihrauches ruhen wie Wolken darüber; dem geglätteten Marmor gibt der Widerschein einen eigen stumpfen, nur schwach entzündlichen Glanz. Wie Seufzer flimmern die Lichter nach oben. — Die oberen Räume der Kirche sind eine andere Welt. In einer unvergleichlichen Perspective reissen sich hintereinander wie Thore die grossen Bögen auf; die Helligkeit, von oben sich verbreitend, rieselt an den sphärischen Flächen hinunter; durch die Durchbrechungen der Pfeiler, die eine unbezwingliche Finsterniss einschliessen, erblickt man immer wieder reines Licht gegen das Dunkel heranwogen. In diesem Widereinander tauchen, von dem Licht erweckt und emporgehoben, jene Erscheinungen auf der Propheten und Mar-

(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. II. S. 93.)

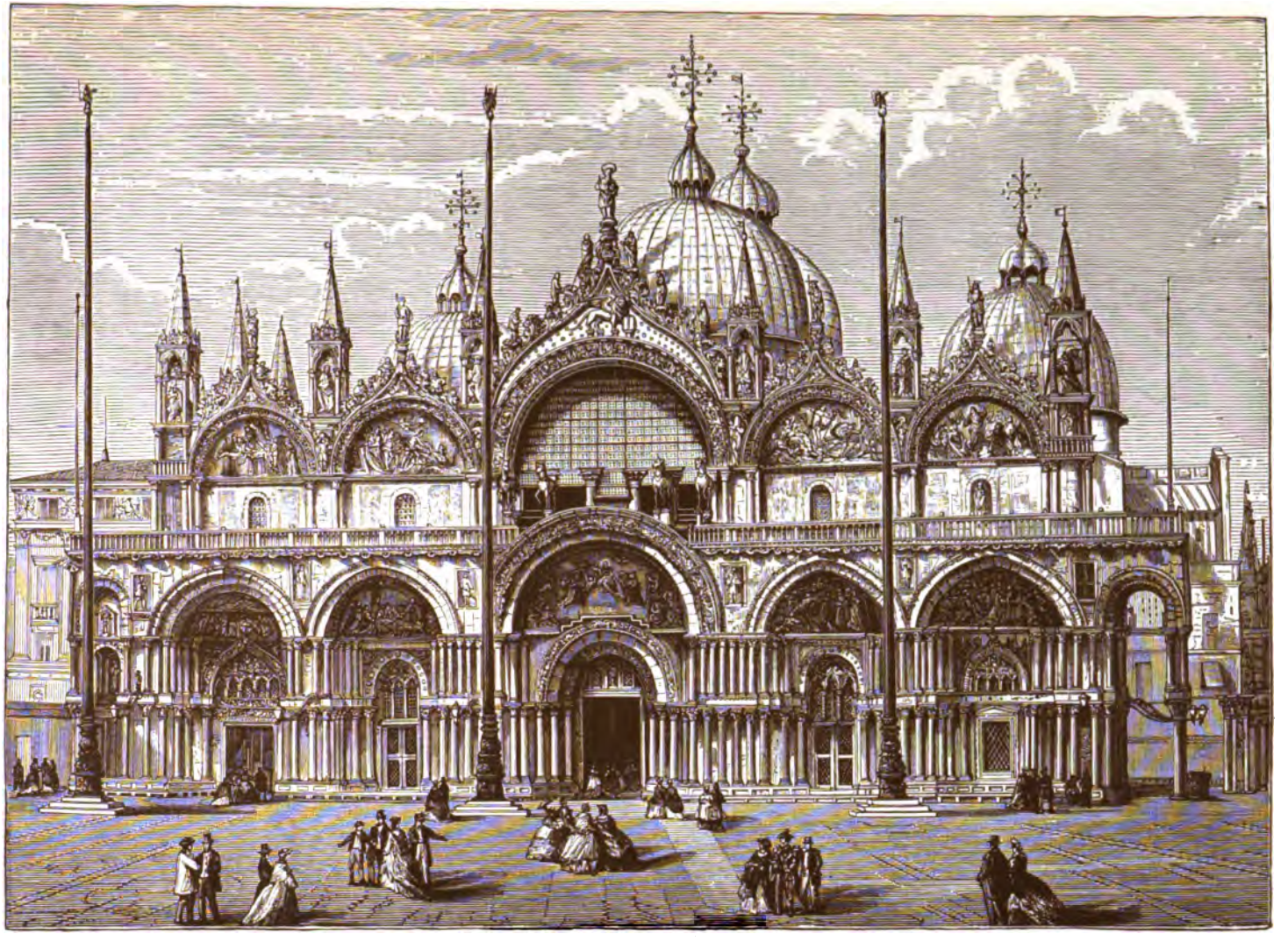


Fig. 46. S. Marco zu Venedig.

(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. II. S. 93.)

tyrer, des jüngsten Gerichts und der letzten Dinge, des Lebens Christi und seiner Heiligen, eine andere Luft athmend als die unsrige. Wie die Temperamaler, da sie für das Himmelslicht die höchste Helle nicht fanden, ihre Gestalten auf Goldgrund setzten, um in dem höchsten irdischen Glanz ein Aequivalent zu bieten, so leben alle diese Himmelsbewohner von S. Marco in Gold; es ist der feinste, lichtempfindlichste geistige Aether. Dieses Gold, sei es dass es in dem neutralen Tageslicht ruhig erglänzt, sei es dass es im Abendschein zum Glühen eines durchsichtigen Carneols oder zu kupferfeuriger Flamme sich entzündet: immer schwebt es leicht dahin und täuscht den Sinn über die massive steinerne Belastung. Die Kuppeldecke, in der stofflosen Erscheinung von Farbe und Licht, scheint nicht mehr getragen von Pfeilern und Wänden als irdischen Behelfen, sie schwebt über dem irdischen Bedürfniss.'

S. Marco ist das letzte grosse Geschenk, welches Byzanz und der Osten dem Abendlande gemacht haben. Wer vor seiner Façade steht, wer den Fuss in sein Inneres setzt, hat die Empfindung, dass er hier einer fremden Welt gegenübersteht. Ruskin meint einmal, S. Marco sei weniger als eine Kirche anzusehen denn als eine Art von Gebetbuch; es gleiche einem grossen alten Messbuch mit Bildern, in Alabaster gebunden statt in Pergament, mit Beschlägen von Porphyrsäulen statt der Edelsteine und Buckeln, innen und aussen vollgeschrieben mit Buchstaben von Email und Gold. All das muthet uns an wie eine fremde Schrift. Wir sehen uns im Anblick dieses Wunders in eine Welt versetzt, die nicht mehr die unsrige ist. Will man den Unterschied in der Richtung der geistigen Thätigkeit, aber auch des ästhetischen Empfindens zwischen 1000 und 1900 sich klar machen, so stelle man in Gedanken S. Marco neben den Pariser Glaspalast mit seinem Eiffelthurm, und vergleiche die Mosaiken des venetianischen Nationalheiligthums mit der Freilichtmalerei unserer Fin-de-siècle-Ausstellungen. Die beiden Bilder, nebeneinander gestellt, enthalten die Culturgeschichte eines ganzen Jahrtausends.

III.

Vasari über den Byzantinismus des 13. Jahrh.

Die Anfänge der florentinischen Kunstgeschichtschreibung haben lange Zeit eine völlig unhaltbare Auffassung über die Rolle eingebürgert, welche der Byzantinismus noch im 13. Jahrhundert gespielt haben soll. Namentlich hat Vasari die von so Vielen nachgeschriebene Behauptung aufgestellt, die griechische Kunst habe vor Cimabue und Nicolò Pisano ganz Italien beherrscht, griechische Künstler seien noch kurz vor ihnen nach Florenz und Pisa berufen worden und von ihnen hätten Jene zuerst gelernt, um dann etwas Besseres an die Stelle zu setzen.

Um den Werth dieser Angaben festzustellen, hat man Vasari's Urteil über die der Renaissance vorausgehende Kunstübung und Stilrichtung zu prüfen. Und da ergibt sich, dass der berühmte Malerbiograph für die ältere Kunst gar kein Auge hatte und durchaus nicht in der Lage war, in betreff derselben ein begründetes Urteil zu fällen. Wie wenig Verständniss er für die Formen des altchristlichen und ravennatischen Kirchenbaues hatte, zeigen die geradezu läppischen Bemerkungen über die angeblichen Bauten Constantins d. Gr. in Rom und über die Schöpfungen Galla Placidia's, Theoderichs, über S. Vitale und S. Apollinare in Classe, die er einfach *‚di maniera barbara'*, und zwar *‚edifizi grandi e magnifici, ma di goffissima architettura'* nennt. Die herrlichsten Werke nationaler Kunst, wie die Badia in Monreale,

die Certosa in Pavia, den Dom von Mailand, S. Petronio in Bologna, findet er weder schön noch ‚in guter Manier' *(nè di bella nè di buona maniera)*, so dass er sich nicht genug ob der Stumpfsinnigkeit ihrer Urheber zu wundern weiss *(non posso se non maravigliarmi della goffezza e poco desiderio di gloria degli uomini di quell' età)*[1]. Wie er Sculpturen beurteilt, zeigt, was er über die bekannten Reliefs und Figuren an der Façade von S. Martino in Lucca zu sagen weiss; diese eine starke Mischung altpisanisch-lucchesischen Stiles mit comaskischen Einflüssen darstellenden Sculpturen sind ihm einfach *‚di maniera greca'*[2]. Die Griechen, meint er, hätten den Italienern eine rohe, verwilderte Manier *(goffe e rozzamente)* sowol in Malerei wie in Sculptur gebracht[3], sie malten ihre Figuren *‚con occhi spiritati e mani aperte, in punta di piedi'*[4], so dass sie mehr Ungeheuern als menschlichen Abbildern ähnlich gewesen *(così che hanno più del mostro nel lineamento, che effigie di che e' si sia)*. Den Unterschied der Manier Cimabue's gegen diejenige der Griechen sucht er darin, dass Köpfe und Füsse jetzt besser dargestellt werden, als Letztere es in ihrer Verfallzeit vermochten[5]. Er ist naiv genug, hinzuzufügen, Cimabue habe den Weg gebahnt und Licht geschaffen, auch darin dass er die Kunst durch die Sprache (d. i. also durch Inschriften auf den Bildern) unterstützte, um den Gedanken zum Ausdruck zu bringen: was doch ein ganz neuer Einfall gewesen sei *(il che certo fu cosa cappricciosa e nuova)*[6]. Anderwärts nennt er den gothischen Festungsbau der Florentiner im 13. Jahrhundert ganz einfach barbarisch[7]. Von seiner geschichtlichen Unzuverlässigkeit gibt ausser vielen anderen Beweisen, welche sein neuester Herausgeber anmerkt[8], die Versicherung Zeugniss, Friedrich Barbarossa (statt Friedrich III!) habe die 1286 von Giovanni Pisano in Arezzo gefertigten Sculpturen auf seiner Durchreise bewundert[9]. Giovanni Pisano's Pergamo in Pisa findet er bei allem Fleiss doch schlecht gezeichnet, unvollkommen in der Invention, ohne Anmuth, von schlechter ‚Manier'[10].

Man wird nach diesen Proben nicht umhin können, zuzugestehen, dass Vasari zwischen der rohen einheimischen Sculptur und Malerei des 12. und 13. Jahrhunderts einerseits und der herabgesunkenen Kunst der Byzantiner andererseits gar nicht zu unterscheiden verstand, dass ihm für die Werthschätzung sowol der altchristlichen wie der gothischen Architektur das Gefühl gänzlich mangelte und dass demnach auch sein Urteil in Dingen der ältern Malerei nur ein höchst precäres und unzuverlässiges sein konnte. Es ergibt sich daraus, was davon zu halten ist, wenn er in der Biographie Andrea Tafi's meint, Andrea sei in einer Zeit erschienen, wo das am meisten geschätzt wurde, was am wenigsten taugte (I 355). Wenn Vasari weiter auseinandersetzt, griechische Mosaicisten, welche in Venedig an S. Marco arbeiteten, und unter ihnen einer Namens Apollonius, seien nach Florenz gekommen, so kann man dieser Erzählung ihr Recht lassen; dass sie das allgemeine Urteil Vasari's über den Zustand der italienischen Kunst im 13. Jahrhundert nicht begründen kann, sollte angesichts der Unzulänglichkeit dieses seines Urteils nicht mehr in Frage stehen.

[1] Vasari Vite, ed. Milanesi (Fir. 1878), Proemio. I 226. 233. 269. 271. Aehnlich über den Dom von Ferrara I 301.
[2] Ibid. I 240.
[3] Ibid. I 241.
[4] Ibid. I 242.
[5] Ibid. I 241.
[6] Ibid. I 255.
[7] Ibid. I 302.
[8] Vgl. Milanesi zu I 283 (‚che il Vasari abbia orribilmente confuso i fatti, i tempi e i nomi'). 285. 295. 303. 313. 338.
[9] Ibid. I 311.
[10] Ibid. I 316.

In der That kann man zugeben, dass sich in Venedig und Murano, vielleicht an anderen Orten, Künstlerschulen seit Jahrhunderten etablirt hatten, welche theils aus Griechen bestanden theils die griechische Manier fortsetzten und von dort aus Italien vielfach mit Mosaiken und Tafelbildern versahen. Ein gutes Theil der jetzt im Museo Cristiano des Vatican bewahrten byzantinischen Tafelgemälde mag diesem Import seine Entstehung verdanken. Die hierdurch verbreitete Manier wirkte an manchen Orten noch kürzere Zeit fort, so in der Kunst eines Margaritone von Arezzo und seinen Crucifixbildern. Dass der Einfluss Giotto's mit dem Verschleiss dieser byzantinisirenden Machwerke aufgeräumt, wird wol das einzig Wahre an der von Vasari (I 645) nachgeschriebenen Behauptung Cennino's sein, Giotto habe die Malkunst vom Griechischen wieder zum Lateinischen gewendet *(rimutò l'arte del dipingere di greco in latino)*. Dies zugestehen heisst aber noch lange nicht eine ausschliessliche Herrschaft des Byzantinismus für das Italien des 13. Jahrhunderts zugeben. Die Annahme einer solchen stände im Widerspruch einmal mit der Thatsache, dass die byzantinische Kunst des 13. Jahrhunderts schon viel zu tief gesunken, selbst zu ohnmächtig war, um nach aussen Eroberungen machen zu können; weiter mit der ebenso unbestrittenen andern Thatsache, dass die Plünderung Constantinopels und der Niedergang des byzantinischen Elements an seiner eigenen Heimstätte den Gedanken an eine intimere Befreundung desselben mit dem so feindlichen Italien geradezu ausschliessen musste; endlich mit der weitern Thatsache, dass, wie wir sehen werden, schon seit 1220 sich in Italien Ansätze einer nationalen Kunst, auch in der Malerei, anmelden, gegen welche die an ihrer eigenen innern Schwäche bereits ersterbende byzantinische Kunst im Ernste doch nicht mehr aufkommen konnte. Das Italien des 13. Jahrhunderts hat man sich nicht mehr von der mythischen Eisdecke des Byzantinismus bedeckt zu denken. Sein Frühling war angebrochen; auf seinen grünen Matten wandelten schon Francesco d'Assisi, Friedrich II und der junge Dante. Auf das junge Grün des Mai können sich noch hier und da einige Schneeflocken verirren; in den Spalten des Gebirgs bleibt mancher Eisblock noch liegen: aber darum ist es doch die Sonne des jungen Frühlings, die da obsiegt, und nur der Thor wähnt sich noch winterlicher Erstarrung verfallen. Solch ein Thor wäre, wer heute noch an den Byzantinismus des Abendlandes in jener Zeit glaubte, wo Francesco seinen Sonnengesang anhub und Dante seine Beatrice begrüsste[1].

[1] Eine Ahnung des Sachverhaltes könnte man schon in Petrarca's Aeusserungen über die Ueberlegenheit Italiens über die Griechen finden (Epist. famil., ed. Fracassetti I 41).

Vierzehntes Buch.

Die nationalen Baustile des Nordens. Romanische Architektur.

I.

Aufschwung der Bauthätigkeit nach dem J. 1000.

EIN halbes Jahrtausend verging, ehe die dem Christenthum langsam zugewonnene germanische Welt den Kinderschuhen entwuchs. Man hat die Zeit zwischen 500 und 1000 die der ‚lernenden Kirche' genannt. Mühsam hielt sie fest, was von den letzten Trägern antiken Wissens, den Cassiodorus, Boethius, Gregorius, noch errettet und überliefert worden war. Mühsamer noch brachte sie die Bausteine zum Tempel einer neuen Wissenschaft zusammen. Die *Magistra Latinitas* hatte bis zum 11. Jahrhundert noch einen Rest von Herrschaft über das Abendland bewahrt. Aber mit dieser Zeit sehen wir bereits in der Architektur den Säulenrhythmus der antiken Basilika vor der Sonderart der die mittelalterliche Welt zusammensetzenden Einzelglieder zurückweichen; wir erkannten in dem Stützenwechsel den Ausdruck einer neuen Zeit, die bald nach dem Jahre 1000 anbricht und die sich sofort in einer ausserordentlich vermehrten, lebendigern Bauthätigkeit offenbart.

Man hat den Aufschwung der Bauthätigkeit nach Beginn des zweiten Jahrtausends früher mit Vorliebe auf die ‚frische Lebenshoffnung' zurückgeführt, welche die Christenheit schöpfte, als das fatale Jahr 1000 vorübergegangen war, ohne, wie man erwartet hatte, den Untergang der Welt herbeizuführen [1]. Mehr und mehr ist diese Vorstellung als unhaltbar erklärt, ja die angebliche Besorgniss vor dem Weltuntergang im Jahre 1000 als eine Fabel bezeichnet worden, welche erst im 17. Jahrhundert entstanden sein soll [2]. Gewiss ist, dass im Mittelalter, ja bis in die Neuzeit hinein, die Erwartung eines baldigen Weltuntergangs von Zeit zu Zeit auftritt [3]. Pier Damiani predigte die Busse mit Hinweis auf die bevorstehende Ankunft des Antichrist, Otto von Freisingen setzt die Aussicht auf das Weltgericht an

---

[1] So z. B. noch Springer Vorschule S. 62. Die Zeugnisse für diese Annahme haben seiner Zeit Gieseler Kunstgesch. II[4] 1, 267; v. Eicken Forsch. z. deutsch. Gesch. XXIII 305; Orsi L'anno mille (Torino 1887); Auber in Revue de l'art chrét. V (1861) 48—56, u. A. gesammelt. Das bekannteste unter diesen Zeugnissen ist das des Radulf Glaber Hist. III 4 (Bouquet X 29); dass die in Predigten, z. B. in Paris, vorgetragene Erwartung des Weltunterganges nicht ohne Kritik und Widerspruch blieb, zeigt Abbon. Floriac. abb. Lib. apolog. ad Hugon. et Robert. reges (Baron. Ann. X ad a. 1000).

[2] So namentlich Berthelet im Bull. crit. 1885, p. 243, wozu zu vergleichen Revue de l'art chrét. XXIX (1886) 123 und die Schriften Aubers, Orsi's, sowie Rondini im Arch. stor. ital. XX (1887) 257 sq. — Kraus Wandgem. von S. Georg S. 17.

[3] Vgl. u. a. M. G. III 82—83. Annal. Quedlinburg. zum Jahre 1014. Auch Mone in der Oberrh. Zeitschr. III 395. Schon in den Zeiten des untergehenden römischen Westreiches treffen wir ähnliche Besorgnisse oder Erwartungen auf den gallisch-christlichen Inschriften. Vgl. Le Blant Manuel d'épigr. p. 167 s.

den Schluss seiner Chronik. Visionäre Mönche und Nonnen schöpfen aus dieser Quelle ihre Eingebungen, die sich für die bildende wie die dramatische Kunst ergiebig erweisen. Auch die Wallfahrten zum Heiligen Land fanden in der durch solche Besorgnisse bedingten Stimmung mancherlei Antrieb[1]. Aber es ist nicht erweisbar, dass die Angst vor dem Ende der Welt um 1000 allgemein verbreitet war, dass sie einen tiefern Eindruck auf die Gemüther gemacht und einen irgendwie namhaften Einfluss auf den Kunstbetrieb gehabt hätte[2].

So wird man sich denn für das Sinken der Baukunst im 10. Jahrhundert und das rasche Aufleben derselben im 11. nach einer andern Erklärung umsehen müssen; und es kann nicht schwer sein, dieselbe in den allgemeinen Culturzuständen und der politischen Lage der Zeiten zu finden. Die Abnahme der Bauthätigkeit im 10. Jahrhundert würde sich aus der Unsicherheit der Verhältnisse, aus der Thatenlosigkeit der letzten Karolinger, aus dem Umstand erklären, dass in Deutschland die Kraft des Landes zur Erhaltung des Reiches dienen musste, in Italien die Mittel durch den Kampf der Parteien und die dadurch bedingte allgemeine Verarmung aufgebraucht wurden. Im Gegentheil musste im 11. Jahrhundert die Befestigung des Besitzes, die Sicherung der politischen Lage eine Zunahme des Wohlstandes herbeiführen, welche, namentlich unter einem für kirchliche Zwecke so freigebigen Regimente wie demjenigen Heinrichs II in Deutschland, zur Schaffung besserer und würdigerer Cultusstätten einladen musste. Die Zunahme der Bevölkerung, die Städteanlagen im Norden führten gerade in diesem 11. Jahrhundert nothwendigerweise zur Gründung einer Menge neuer Kirchen, bezw. zur Beseitigung der alten engen Holzkirchen und der Begründung umfangreicherer und soliderer Bauten. Wenn zu irgend einer Zeit, so trat also aus den beregten Gründen bald nach 1000 das, was Mertens die ‚Mutation' genannt hat, im stärksten Masse ein[3].

Diese ‚Mutation' im grössten Massstabe hat uns Radulf Glaber in seinem viel berufenen Kapitel *‚De innovatione ecclesiarum in toto orbe'* ausdrücklich bestätigt (um 1044)[4]. Was der burgundische Mönch constatirt, ist aber nicht bloss eine Erneuerung fast sämmtlicher bischöflicher, Kloster- und Dorfkirchen, sondern auch ein besserer Neubau, also ein Fortschritt in der Architektur, der gross und bemerklich genug gewesen sein muss, um Aller Augen zu treffen. Glabers Meldung gibt uns das ungefähre Datum, nicht der ersten Entstehung,

[1] Acta SS., Oct. VIII 927. Hansitz Germ. sacra I 35.

[2] Der Weltuntergang als in der Reife der Zeit kommend wird anderwärts sogar in der Absicht, zu beruhigen, verwerthet; so bei Anselm. in seinem Commentar zu 2 Thess. (Opp., Ven. 1546, II 317 sq.).

[3] Mertens (Die Baukunst des Mittelalters S. 65) stellt als Hauptgesichtspunkte, welche bei der Zeitstellung der Kirchengebäude stets in Betracht kommen, die Mutation (Erneuerung) eines Baues, die Documentation (chronistische Daten. Inschriften, Baubeschreibungen) und die Creation (die Anlage des ersten Schöpfungsbaues) dar. Vgl. Otte Handb. d. kirchl. Kunstarchäol. II [5] 29, wo diese ziemlich zwecklose Nomenclatur übernommen ist.

[4] Radulf. Glaber Histor. III c. 4 (Duchesne IV, Bouquet X): ‚Igitur infra superdictum millesimum tertio iam fere imminente anno, contigit in universo paene terrarum orbe, praecipue tamen in Italia et in Galliis, innovari ecclesiarum basilicas, licet pleraeque decenter locatae, minime indigae essent. Aemulabatur tamen quaeque gens christicolarum adversus alteram decentiori frui. Erat enim instar ac si mundus ipse excutiendo semet, reiecta vetustate, passim candidam ecclesiarum vestem indueret. Tunc denique episcopalium sedium ecclesias paene universas ac caetera quaeque diversorum sanctorum monasteria seu minora villarum oratoria in meliora quique permutavere fideles.'

aber des allgemeinen Durchbruches des romanischen Stiles. Noch bis tief ins 19. Jahrhundert hatte man, wenn man die Baudenkmäler des 11. und 12. Jahrhunderts meinte, von lombardischem, sächsischem, byzantinischem Stil gesprochen; hört man doch heute noch hie und da von ‚byzantinischen' Kirchen am Rhein reden. De Gerville war der Erste, welcher die Bezeichnung ‚romanische Architektur' vorschlug, nach Analogie jener Bezeichnung, welche die erwachende moderne Philologie für die romanischen Sprachen geschaffen hatte. De Caumont adoptirte im Jahre 1825 den Terminus zur Bezeichnung der auf die römische Herrschaft folgenden und derjenigen des 12. Jahrhunderts vorausgehenden Baukunst. Fehlerhaft war dabei die Zeitbestimmung, indem man die fränkische und karolingische Architektur mit der des 11. und 12. Jahrhunderts zusammenwarf, bedenklich auch die Vorstellung, die romanischen Sprachen seien nur ein degenerirtes Latein und die romanische Baukunst nur ein Ausläufer der römischen gewesen. Trotzdem gewann der neugeschaffene Terminus allgemeine Anerkennung. Und mit Recht; denn es wäre schwer, einen entsprechendern zu finden für eine Bauweise, welche nicht mehr die römische ist, obgleich sie viele Elemente derselben bewahrt hat, und die noch nicht gothisch ist, obgleich sie den allmählichen Uebergang zu der Gothik zeigte.

Aber worin besteht der eigentliche Charakter dieser neuen Kunst?[1]

Charakter der romanischen Kunst.

Man hat das Unterscheidende der romanischen Baukunst in gewissen Details gesucht, welche ja zum Theil allerdings augenfällig sind, wie die Ornamentation, die sich in der eigenthümlichen *Flora muralis* der romanischen Bauten zu zeigen pflegt, in dem Mauerwerk selbst, in dem Rundbogen, der jetzt Fenster- und Thüröffnungen übersteigt. Aber keines dieser Merkmale kann als specifisches Erkennungszeichen dienen. Die Ornamentation kann ganz fehlen und fehlt bei ärmeren Anlagen oft durchaus, ohne dass dieselben aufhören, romanisch zu sein; die Beschaffenheit des Mauerwerks (das Appareil) entzieht sich oft der oberflächlichen Beobachtung; der Rundbogen ist auch anderen Zeiten und Stilen eigen gewesen[2].

Das Charakteristische kann nur in der Structur gesucht werden. Die Grundlage des Kirchengebäudes ist immer noch die altchristliche Basilika, die Anordnung der Bautheile ist fast dieselbe: aber doch ist der Effect ein ganz verschiedener. Die Erscheinung des römischen Baues hat etwas Weites und Klares; die der romanischen Basilika etwas Enges, Schweres und Drückendes. Quicherat, der diese Charakteristik am schärfsten herausgestellt hat, hat auch auf das weitere unterscheidende Merkmal aufmerksam gemacht, dass in dem antiken Bau die architektonischen Linien sich vom Auge des Beschauenden aus in der horizontalen, bei dem romanischen in der verticalen Richtung, von unten nach oben, vom Boden zum Himmel hin, bewegen. Die leichte und gefällige Structur der Alten hat etwas in sich Beruhigtes, die schwerfällige Structur der romanischen Periode kündigt schon die aufsteigende Bewegung, das transcendentale Element an, welches in der Gothik seinen vollen Ausdruck erhalten sollte.

[1] Am besten hat diesen Gegenstand J. Quicherat untersucht in Rev. arch. VIII (1851) 145—158 (im wesentlichen wieder abgedr. in s. Mélanges d'arch. et d'hist., Mém. réunis par R. de Lasteyrie [Par. 1886], p. 86 s. 350 s.).

[2] Dass der Rundbogen kein Characteristicum des romanischen Stils ist, hat namentlich Quicherat in der Revue archéol. VII 65 und mehrfach in den Mémoires réunis (s. o.) gezeigt.

Dieser gänzlich verschiedene Effect beruht wesentlich auf der Wirkung des Gewölbebaues. Gewölbebau.

Der antike Bau und die altchristliche Basilika ist mit einer flachen Holzdecke oder mit dem offenen Dachstuhl gedeckt; das Wesentliche der romanischen Basilika ist die Wölbung.

Die Einführung dieser Neuerung war nicht das Werk einer leichtfertigen Laune; sie entsprang einer Nothwendigkeit. Im Laufe der Jahrhunderte, die zwischen Chlodwig und den Ottonen verstrichen waren, hatte sich zur Genüge herausgestellt, dass die altchristliche Basilika mit ihrem getäfelten Decken- und Dachwerk, mit ihren schmächtigen Stützen, ihren schlecht verwahrten Thüröffnungen in unserem nordischen Klima zu kurzem Bestand verurteilt war. Es kam die beständige Feuersgefahr hinzu. Die Normannen, die bis tief ins Innere von Frankreich und Lothringen vordrangen, hatten die Brandfackel in Hunderte von Kirchen geworfen, welche rettungslos und rasch dahingesunken waren. Es handelte sich darum, solchem Uebel vorzubeugen. Die steinerne Bedachung des Kirchengebäudes musste sich als geeignetstes Mittel, um dem Umsichgreifen des Feuers Einhalt zu gebieten, empfehlen. Aber die Ausführung derselben war nicht so leicht. Wir wissen, dass von den nach dem Jahr 1000 errichteten Kirchen sehr viele wieder rasch zusammenfielen: ein Beweis dafür, dass die Architekten der Zeit Mühe hatten, die technischen Schwierigkeiten, welche dieser Wechsel der Bauweise mit sich führte, zu überwinden, und dass es erst allmählich gelang, derselben Herr zu werden.

Ein jedes Gewölbe *(volta, voluta* sc. *structura, voûte)* übt auf seine Unterlage einen Seitenschub *(poussée)* aus, welcher ein Ausweichen der Stütze zur Folge hat. Adoptirte man das steinerne Gewölbe zur Eindeckung der Schiffe, so ergab sich sofort die Nothwendigkeit, das Mauerwerk der Umfassung zu verstärken, und zwar in demselben Masse, in welchem das Gewölbe an Breite zunahm. Damit allein schon war eine ganz neue Physiognomie des romanischen Kirchenbaues gegeben: sie offenbarte sich in dem Verhältniss der Höhe (Elevation) zur Breite des Gebäudes; in der Bildung der Gewölbe; in der Zusammensetzung der das Gewölbe tragenden Stützen, den Gewölbefüssen (Anfängern, *retombée, tas de charge, spring*); in der Art der Durchbrechung der Mauermassen; in der Zeichnung und Profilirung der Durchbrüche (Thüren, Fenster). Eine Reihe von Elementen treten hinzu, welche nicht zwar als constitutiv zu betrachten sind, welche aber das Ihre dazu beitragen, um dem neuen Bau seine Erscheinung zu geben. In der äussern Architektur die Thurmanlage und die Hineinbeziehung des Thurmes in den Organismus des Gesammtbaues; die Anlage der Krypta unter dem Chor, womit die Erhöhung des Apsidalraumes gegeben ist; die Einsetzung eines Mittelstückes zwischen Querhaus und Apsis und die dadurch bedingte Erweiterung und Verlängerung des Chorraumes; die Ausbildung der Cancelli, welche Chor und Langhaus trennten, zu förmlichen Chorschranken (Lectorium, Lettner); das Hintansetzen der in der antiken Architektur festgehaltenen, schon längst mehr und mehr verloren gegangenen Massverhältnisse in der Behandlung, Stellung und Entfernung (Intercolumnien) der Säulen; die gänzlich abweichende Behandlung der Basen und Kämpfer; der allmähliche Sieg des Pfeilers über die Säule; die total neue Ornamentik, welche die germanische Phantasie in der Linienverschlingung, in den Pflanzen- und Thiergebilden an Capitellen, Kämpfern, Giebelfeldern schafft; die von der altchristlichen immer weiter sich entfernende Symbolik —

das alles sind Einzelzüge der romanischen Architektur, welche ihre Schöpfungen von denjenigen der altchristlichen Kunst wesentlich unterscheiden.

Dass der Raumgedanke in der Schöpfung des romanischen Architekten in den Vordergrund tritt, ist mit Recht hervorgehoben worden[1], und es ist ebenso wahr, dass dieselbe in der weiten Spannung der Gewölbe den Meister erkennen lässt, welcher sich die Materie dienstbar macht und seiner ästhetischen Empfindung in der Technik gebührenden Ausdruck zu verleihen vermag. Wir notiren das Zugeständniss Adamy's, dass ‚die romanischen Künstler ästhetisch frei wie die hellenischen schaffen und der romanischen Kunst demgemäss die ästhetische Freiheit ebenso eigenthümlich ist wie der hellenischen'. Zu weit aber scheint uns die Ausdeutung zu gehen, welche in der romanischen Architektur ein getreues Abbild der Organisation der christlichen Kirche, der Ausbildung der geistlichen Herrschaft, wie sie uns seit Gregor VII entgegentritt, sieht und zugleich dabei betonen will, dass in dieser Architektur doch auch der ‚Individualismus, den das kirchliche Gesetz dem Diener der Kirche versagte, seinen um so energischern Ausdruck fand' (ebd.). Jedenfalls wird mit dieser Nebeneinanderstellung des hierarchischen Princips und des angeblich individualistischen Zuges der Zeit etwas in den Baugedanken des 11. und 12. Jahrhunderts hineingedeutet, was diesem fernlag oder ihm doch gänzlich unbewusst blieb. Bestechender erscheint, wenn man die romanischen Dome unseres deutschen Vaterlandes als die ‚steinernen Zeugen einer der grössten Epochen unserer Geschichte, als die Zeugen unserer Einheit, Macht und Herrlichkeit, als die Marksteine jener grossen Zeiten ‚vom ersten der sächsischen Kaiser bis zum letzten der Hohenstaufen' hinstellt; wenn man in den finster und trutzig emporstrebenden Mauermassen, den festungsartig aufstrebenden Thürmen sprechende Denkmale jener krafterfüllten Zeit und ihrer gewaltigen Kämpfe erblickt; in der innigen Vereinigung feierlicher Würde mit grossartiger Kraft, in der milden Wirkung dieser ruhigen Mauerflächen mit ihren kleinen Fenstern, den massenhaft, oft malerisch gruppirten Thürmen, dem kräftig wirksamen und glücklich vertheilten Ornament den Ausdruck massvoller Bescheidenheit, schlichten und doch in sich selbst fest und sicher beruhenden Wesens, kurz, unserer besten nationalen Eigenschaften erblickt und daher diese romanische Architektur als durch und durch deutsch bezeichnet, während man die picantere Schönheit der Gothik als dem beweglichen, unruhigen Charakter der Franzosen entsprechend glaubt[2]. Wir kommen in unserem nächsten Buche auf die Frage zurück, was an diesen Ausführungen Wahres ist.

Geschichtl. Entwicklung des romanischen Stils.

Die geschichtliche Entwicklung des romanischen Stils wird gewöhnlich dahin gegeben, dass man einen frühromanischen Stil, eine Blütezeit (seit der Mitte des 11. Jahrhunderts) und einen spätromanischen oder Uebergangsstil unterscheidet. Jener, der frühromanischen Periode, weist man dann die Anfänge der Wölbekunst, welche sich meist noch auf die Abseiten beschränkt, zu; die Herrschaft des ausgebildeten Gewölbebaues würde die Blütezeit, der Uebergang zur Gothik die dritte Stufe bezeichnen. Andere, welche die Anfänge des romanischen Stils über das Jahr 1000 hinaus setzen, sprechen von zwei Stufen, der modificirten Basilika und dem Gewölbebau. Quicherat hat eine Classification vorgeschlagen, welche das chronologische Element zurückstellt und alles

[1] Vgl. R. Adamy Architektonik des muhammedanischen und romanischen Stils I (Hann. 1886) 166 f.

[2] Vgl. Lübke Zwei deutsche Münster (in Westermanns Monatsheften 1862, Nr. 68, S. 201—209.

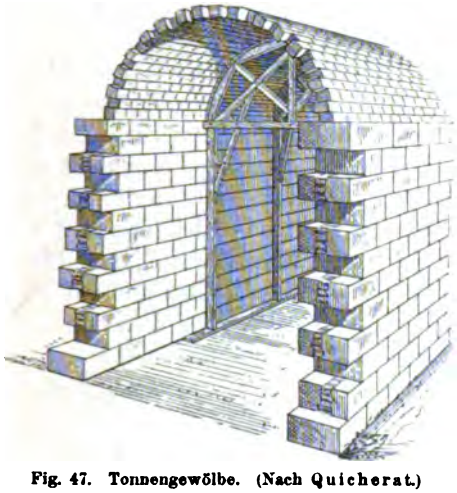


Fig. 47. Tonnengewölbe. (Nach Quicherat.)

Gewicht auf die Behandlung des Gewölbes legt. Er unterscheidet zunächst *voûtes en berceau plein* (reines Tonnengewölbe), *voûtes en berceau brisé* (ein gebrochener Bogen), *voûtes d'arêtes* (Gratgewölbe), *voûtes à ogives* (Spitzbogengewölbe); dazu kommen zwei Ausnahmefälle: die *voûte transversale,* welche aus einer Folge von quer über dem Schiff gestellten Wölbungen besteht, und ein weiterer Typ, wo sich das Gewölbe des Hauptschiffes aus nebeneinander gestellten Kuppeln zusammensetzt. Demnach stellt er vier Classen auf, deren Eintheilungsgrund von der Wölbung des Mittelschiffes mit einem longitudinalen, transversalen, gekreuzten oder aus Kuppeln bestehenden Gewölbe hergenommen ist. Innerhalb der Classe der longitudinalen Gewölbe wird wieder das *berceau en plein cintre* (in reinem Rundbogen) oder *à cintre brisé* (in gebrochenem oder Spitzbogen) unterschieden. Innerhalb dieser beiden Ordnungen gibt es wieder eine doppelte Abtheilung: je nachdem das Gewicht des Gewölbes nur auf seiner Unterlage beruht, oder durch den Druck der Seitenschiffgewölbe bezw. durch eine über den Abseiten errichtete Tribüne gehalten wird. Die Physiognomie des Gebäudes wird dadurch selbstverständlich in hohem Grade beeinflusst. Das sich selbst tragende Gewölbe *(non epaulée)* ist durch Oberlichter beleuchtet und gibt dem Bau damit die Erscheinung der altchristlichen Basilika, während die letzterwähnte Disposition die Zufuhr des Lichtes nur mehr durch die Fenster der Abseiten gestattet.

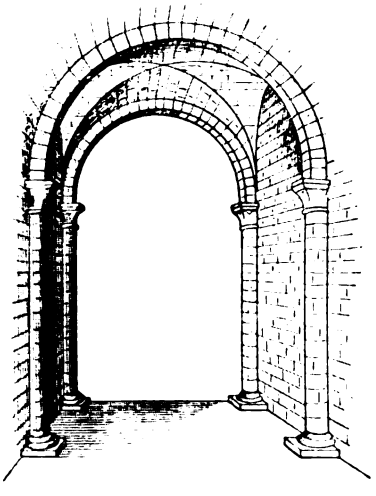


Fig. 48. Gratgewölbe. (Nach Quicherat.)

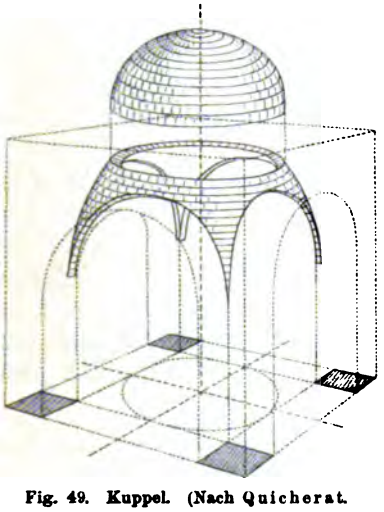


Fig. 49. Kuppel. (Nach Quicherat.

Das Gewölbe kann einförmig sein oder durch Quergurten *(doubleaux)* in mehrere Felder *(compartiments)* getheilt sein. Einen weitern Eintheilungsgrund gibt die Verwendung von Säulen oder Pfeilern, bezw. der Stützenwechsel. Die *voûtes croisées* theilen sich wieder in solche, wo die vier Felder durch Gräte oder Kanten *(arêtes)* geschnitten sind (Grat- oder Kreuzgewölbe) und in solche, wo die Felder auf Spitzbogen *(ogives)* auflagern (gothische Gurtgewölbe). Die meisten dieser Eintheilungskategorien lassen sich nebeneinander in derselben Zeit beobachten, so dass es falsch

wäre, sie zur Grundlage eines bestimmten chronologischen Systems machen zu wollen.

Eine andere Eintheilung ist die, welche kürzlich Schäfer vorgeschlagen hat. Er unterscheidet fünf Stufen, deren erste durch Kreuzgewölbe dargestellt wird, welche nicht durch Gurtbögen geschieden sind und die aus Bruchsteinen mit von oben übergegossenem Mörtel auf der Unterschalung hergestellt sind. Die zweite Stufe geht von der Beobachtung aus, dass bei dieser in den Krypten häufig vorkommenden ersten Bildung einzelne seitliche Stichkappen fehlen oder die gegenüberliegenden in ihren Graten kaum einheitliche Diagonallinien bilden; man hat dabei wol die Längstonne zunächst eingeschaltet und auf diese das Gerüst für die seitlichen Stichkappen aufgesetzt. Da aber diese Gewölbe zu stark schoben, daher im Mittelschiff keine Anwendung finden konnten, so gab man der Diagonalgurte an Stelle der frühern Ellipsenform Halbkreisform. Eine dritte Stufe zeigt sich, wo man den bei jenen Gewölben entstehenden vertieften Graben vortretende Gratbogen unterlegt. Die vierte Stufe gab diese ganze Construction auf und wölbte Stutzkuppeln (Knechtsteden, St. Bartholomaeus in Paderborn). Die fünfte Stufe ist die des spätromanischen Kreuzgewölbes, wo man den Kappen Busung (d. i. die mehr oder weniger sphärische Form der Gewölbekappen, durch welche die Spannung der letztern befördert wird — *convexité, bulging*) gab, indem man auf die Schalung Erde auftrug, diese kuppelartig abglättete und mit kleinen Brettchen bedeckte, auf welche die Steinschichten aufgesetzt wurden[1].

Dass der Ursprung des romanischen Gewölbebaues kein plötzlicher war, ist klar. Fast alle Elemente desselben sind in der vorausgehenden Architektur vereinzelt zur Verwendung gelangt.

Details des Gewölbebaues.

Zunächst das reine, rundbogige Tonnengewölbe *(berceau* oder *voûte en plein cintre),* welches die Hälfte eines hohlen Cylinders darstellt (Fig. 47). Die Römer verwendeten es nur über massiven Mauern, wobei die Vorsicht gebraucht wurde, dass die Höhenverhältnisse nicht über die der Breite hinausgingen[2]. Aus dem Durchschnitt zweier sich durchdringender Tonnengewölbe entstand das Kreuzgewölbe *(voûte d'arêtes),* welches also aus einer aus vier Dreiecken zusammengesetzten Kappe *(calotte)* bestand; diese cylindrischen Dreiecke treffen sich auf vier Kanten oder Graten, weshalb das Gewölbe auch Gratgewölbe genannt wird (Fig. 48). Die Kuppel *(coupole)* ist ein sphärisches Gewölbe, eine Steinkappe, welche die Höhlung einer Halbkugel darstellt und welche sich über einer kreisförmigen oder polygonalen Grundfläche erhebt (Fig. 49). Ueber ihre Ausbildung und Verwendung in der altchristlichen und byzantinischen Architektur ist das Nöthige bereits (I 349 f.) gesagt worden.

Bei dem Basilikenbau verwendeten die Römer die Kuppel nicht; eine einzige Ausnahme bildet die Basilica Pacis (Constantins), wo die Längsgalerien und Colonnaden dann beiseite gelassen wurden. Um so beliebter wurde die Kuppel bei den Griechen, welche seit dem 6. Jahrhundert auf die Holzdecke gänzlich verzichteten. Dagegen kommt es in Rom schon manchmal vor, dass die Abseiten Kuppeln erhalten, welche auf der Umfassungsmauer und der Colonnade des Mittelschiffs der Basilika aufsitzen; die alte Basilika des

[1] Schäfer im Centralblatt der Bauverwaltung 1885, Nr. 28, S. 300.

[2] Vgl. hierzu Choisy Art de bâtir chez les Romains (Paris 1873), wo das Verfahren der Römer am eingehendsten analysirt ist.

hl. Irenaeus in Lyon scheint nach der Beschreibung des Apollinaris Sidonius eine derartige Disposition gehabt zu haben. Als ältestes Beispiel einer gewölbten Basilika im Abendlande glaubt man die von Avitus um 500 eingeweihte Kirche in Genf bezeichnen zu dürfen, welche in ihrem Bau an die Basilica Pacis erinnert haben dürfte [1].

Vor dem Jahre 1000 begegnet uns die ausgebildete Kuppel in Karls d. Gr. Oktogon in Aachen (785) und vielleicht in Germigny und in der in der Vita des hl. Eigil beschriebenen Todtenkapelle in Fulda [2]. Ein wichtiger Schritt war die Ueberwölbung des Querhauses gallischer Kirchen mit einer Kuppel, wofür S. Colombe in Sens (Anfang des 10. Jahrhunderts), das romanische Capitell in Nevers mit der Darstellung einer über dem Transept errichteten Kuppel [3], S. Martin in Angers (seit 818) citirt werden. Saint Front in Périgueux, welches dieselbe Disposition aufweist und auf eine Reihe anderer Bauten eingewirkt hat, ist sicher eine Nachbildung byzantinischer Vorbilder (seit 991).

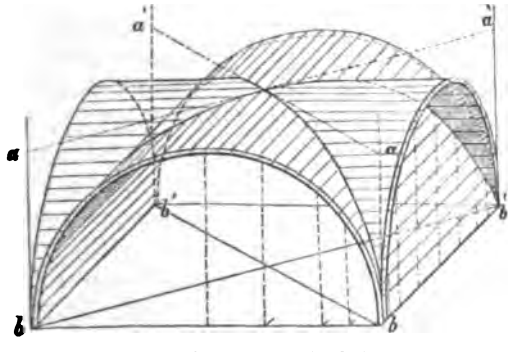


Fig. 50. Kreuzgewölbeschalung. (Nach Gottgetreu.)

Fig. 51. Romanisches Gewölbesystem.

Von den übrigen Elementen des romanischen Baustils findet sich der Quergurt *(arc doubleau)* schon auf dem den letzten Jahren der Römerherrschaft angehörenden Triumphbogen von Cavaillon; die fränkische Architektur verwendet ihn in der Krypta zu Jouarre und in einer die kommende Entwicklung schon ankündigenden Weise an den Seitenschiffen des Münsters in Aachen. Die Verwendung zwei- oder dreibögiger Triforien, die in Aachen vorgebildet sind, erreicht ihre Ausbildung im 11. Jahrhundert. Die Theilung der Fenster durch Pfosten *(meneaux)* begegnet uns zuerst in Germigny-des-Prés (9. Jahrhundert); die ihnen entsprechenden Theilungspfosten der Portale *(trumeaux)* treten erst später auf, desgleichen, erst um 1100, die grossen Radfenster.

[1] Vgl. Études sur des papyrus du 6e siècle renfermant les homélies de S. Avit (Gen. 1866) p. 29: ‚firmissimo aliarum aedium fundamine cacumina nostra tutiora sunt, sinuatis e regione fornacibus dum se per totum structurae arquatilis nisus obiecta mutuo propellit ac sustinet.'

[2] Acta Ord. s. Bened. saec. IV, 1, p. 255. Für Germigny siehe Mirac. s. Maximini c. 3, n. 13 in Acta Ord. s. Bened. saec. I 601.

[3] Für Sens siehe Chron. episc. Autissiod. bei Labbé Bibl. nova manuscr. I 441; für Nevers Didron Ann. arch. II 114.

Kreuzgurten.

Die Kreuzgurten (Kreuz- und Diagonalrippen, *croisées d'ogive*, Fig. 50 und 51), welche die zwischen den Gurtbögen *(doubleaux)* liegenden Felder trennen, sind das constitutive Element des romanischen Gewölbes. Dieses Element findet sich weder in der antiken noch in der orientalischen, noch in der arabischen Baukunst in Spanien, auch im Abendland erscheint es kaum vor dem Jahre 1000 und es tritt nicht in allen Provinzen auf. Es ist Regel in der Architektur der Rheinlande, der Normandie und des eigentlichen Frankreichs, aber Ausnahme in der Bretagne, wo jedoch seltsamerweise sich gerade das erste datirte Beispiel findet (Sainte-Croix in Quimperlé, Finistère, 1023). Quicherat macht auf die Ueberlegenheit aufmerksam, welche die rheinischen Baumeister frühzeitig in der Handhabung dieses Motivs zeigen. Die Erfindung der gothischen Baukunst, sagt er, hat nicht in Deutschland stattgefunden, aber wahr ist schon, dass Deutschland dasjenige Glied in der Entwicklung aufgebracht hat, ohne welches das Princip der Gothik nie entdeckt worden wäre. In der Normandie erscheinen die Kreuzrippen seit 1059 (Bocherville); sie erscheinen dort bald in allen von Wilhelm dem Eroberer oder den Herren seines Hofes erbauten Kirchen und stellen das *‚novum aedificandi genus'* dar, welches die Normannen nach Wilhelm von Malmesbury nach England brachten. Auch in Frankreich begegnet uns die *croisée d'ogive* zuerst 1059 in S. Vincent in Senlis, dann in S. Etienne in Beauvais, in S. Martin-des-Champs in Paris (jetzt Conservatoire des Arts et Métiers), einer Kirche, welche überhaupt für die Entwicklungsgeschichte des romanischen und gothischen Stils von grosser Bedeutung ist. Als Jahr ihrer Consecration wird 1067 angegeben, und noch Quicherat scheint kein Bedenken getragen zu haben, dieser Zeit das, was an diesem Bau so merkwürdig ist — den doppelten Chorumgang, die flachen Kapellen und die tiefe Mittelkapelle von kleeblattförmigem Grundriss —, zuzuschreiben. Indes weisen die Rippenprofile, die Formen der Capitelle, Basen, Fenster u. a. auf die Frühzeit des 12. Jahrhunderts hin, während der Bau nur als eine Vorstufe zu den selbständigen Schöpfungen der Pariser Bauschule, wie dem Chor von S. Denis und S. Germain-des-Prés, zu betrachten ist, also seine Entstehung sicher vor 1150 fällt. Dehio, der diesen Nachweis gibt, zeigt dann sehr klar (I 423), wie, nach dem unsichern Suchen des Architekten von S. Martin-des-Champs, uns die Abteikirche von S. Germer bei Beauvais (s. Tafel 146, 148, 152) unmittelbar an das gothische Bausystem heranführt. Diese nach de Verneilh 1132 erbaute Kirche ist eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit Chorumgang und Kapellenkranz, der hier zum erstenmal ganz regelmässig aus dem reinen, in fünf gleiche Theile getheilten Halbkreis construirt ist. Die Scheidbogen sind bereits leicht gespitzt und ruhen auf gegliederten Pfeilern: ‚jedem Schildbogen entspricht jenseits des Umganges eine auf gleicher Achse stehende flache Kapelle; es ist also die Umfassungsmauer in lauter Pfeiler aufgelöst, welche als Strebepfeiler zwischen den Kapellen vortreten'. Neben dieser Kirche erscheint auch S. Maclou zu Pontoise als Träger der neuen Bewegung, deren abschliessendes Ergebniss in der seit fast fünfzig Jahren als erstes gothisches Gebäude angesehenen Abteikirche des Abtes Suger in S. Denis vorliegt.

Spitzbogen.

Die Spitzbogen *(cintre brisé)*, oder wie man mit uneigentlicher Anwendung des Wortes in Frankreich gewöhnlich sagt, die *‚ogive'* [1], stammt

[1] Die Ableitung des Wortes *ogive* vom lateinischen *augere* hat vor dem halben Dutzend anderer Etymologien noch immer den Vorzug; der alte Text *‚catholicae fidei*

aus dem Orient, wo ihn Wittington schon zu Anfang dieses Jahrhunderts constatirt hat. Lenormant fand ihn an arabischen Bauten des 9. Jahrhunderts in Kairo, Ker-Porter in dem Thoreingang des Palastes des Khosroës im alten Ktesiphon (Madaïn), Texier zu Durbakir in Armenien, Flandin allgemein in den Bauten der späteren Sassaniden in Persien. In Syrien mussten die Kreuzfahrer dieses Motiv an zahlreichen Bauten wahrnehmen; nichts lag näher, als dass sie es nach dem Frankenreiche mitbrachten. Quicherat, der auch diese Ansicht vertritt, meint, der Spitzbogen sei bereits seit dem 10. Jahrhundert in Belgien bekannt gewesen, wo er in der Krypta von S. Bavon in Gent uns begegnet. Ein sicheres Beispiel bietet allem Anschein nach die Kirche von Nesle in der Picardie (1021), worauf dann zahlreiche andere Beispiele aus dem Innern von Frankreich folgen. Dass die Provence den Spitzbogen zu Anfang des 11. Jahrhunderts kannte, zeigt die Kirche von Montmajour (1019). Nicht viel später tritt er am Rhein (Worms, Speier), im Elsass, im Kölnischen u. s. f. auf[1].

Von dem Bau des Abtes Suger in S. Denis ist leider nur die Krypta und der untere Theil des Chores erhalten und auch dieser in starker Ueberarbeitung; alles übrige ist durch den Neubau des Jahres 1231 ersetzt worden. Es geht daher nicht an, mit Hugo Graf[2] bereits im Jahre 1140 in S. Denis ein ausgebildetes Strebebogensystem als nachgewiesen zu unterstellen; vielmehr wird man mit Dehio (I 441) das Strebesystem im Sugerschen Langhaus als unbewiesen ausser Frage lassen und sich darauf beschränken, zu sagen, dass das Strebesystem des Chores höchst wahrscheinlich ähnlich dem in Caen und Noyon angeordnet war. Die Ableitung des Seitenschubs auf Strebepfeiler tritt uns schon in S. Germer entgegen; die Verbindung des zwischen den Kapellen vortretenden Strebepfeilers mit der Umfassungsmauer der Emporen mittelst eines Strebebogens zeigen dann S. Etienne in Caen und die Kathedrale von Noyon (beide Ende des 12. Jahrhunderts), ähnlich die Kathedrale von Laon am Langhaus und die Chöre von S. Remy zu Reims und Notre Dame zu Châlons. Diese Inanspruchnahme eines neuen, künstlichen Kräftesystems als Gewölbestütze und die dadurch bedingte Scheidung der stützenden und raumabschliessenden Theile führt uns auf den Punkt, wo ein neuer Stil, der gothische, entsteht[3].

---

validus defensor et ogis' (Revue arch. VII 66) scheint beweisend zu sein; *ogis* kann hier nur den Sinn von ‚Mehrer', *augivus*, haben. Es kommt auch *arc ogis* = *arcus ogivus* vor (Mittheil. meines Herrn Collegen Prof. F. Neumann in Heidelberg.).

[1] Neuestens hat der Graf DE LASTEYRIE in seinen Vorlesungen an der École des Chartes auf das Deambulatorium von Morienval als ältestes Beispiel von *voûtes sur croisées d'ogives* hingewiesen, welches der Americaner CH. HERB. MOORE (1890) und GONSE (L'art goth., 1891) dem 11. Jahrhundert zuschreiben, während es nach SAINT-PAUL (L'Innommée, Caen 1893; vgl. auch Bibl. de l'École des Chartes 1894, 189 und Bull. monum. 1894) erst in den Jahren 1115—1140 entstanden wäre. C. ENLART (Le style goth. et le Déambulatorium de Morienval) bringt gleichzeitige Bauwerke des 12. Jahrhunderts bei und stimmt de Lasteyrie darin bei, dass die gesammte gothische Architektur aus der romanischen hervorgeht, das Kreuzgewölbe einschliesslich; er sagt aber auch, dass Morienval und Reims zu dem Erweis genügen, dass die *croisée d'ogive* allein noch nicht die Gothik constituire. Im übrigen gibt Enlart zu, dass der Spitzbogen seit dem 11. Jahrhundert existirte. — LEFÈVRE-PONTALIS (L'arc brisé, ses origines et ses premières applications dans l'Isle de France, Acad. des Inscr., Sitzung vom 4. Mai 1894) stellt wiederum fest, dass der Spitzbogen im Alterthum bekannt war, aber dass er zuerst in der Isle de France systematisch und rationell verwendet wurde. Er glaubt, dass dies ungefähr seit dem Jahre 1110 geschehen sei.

[2] H. GRAF Opus francigenum p. 15.

[3] Vgl. für diese ganze Partie die lichtvollen Ausführungen DEHIO's und v. BEZOLDS

Es drängt sich die Frage auf: wer sind in diesen Zeiten des Entstehens eines nationalen Stiles diesseits der Alpen wie in Italien die eigentlichen Träger der Bewegung gewesen? Waren es noch immer die Künstler aus der Klosterzelle, oder welche andere Elemente sind an die Seite bezw. an die Stelle derselben getreten?

Angebliche Fortdauer römischer Zünfte im Mittelalter.

Man hat längst auf die Fortdauer der römischen Zünfte in Italien unter der Gothen- und Langobardenherrschaft hingewiesen, und noch jüngst hat man aus einer Urkunde der Gärtnergenossenschaft von 1030 den Bestand einer ausgebildeten Zunftorganisation in Rom aufzuweisen unternommen[1]. Wenn es sich wirklich nachweisen liesse, dass die gewerblichen Genossenschaften der alten Römer sich in das Mittelalter gerettet haben, so würden wir in den Genossenschaften der Steinmetzen und Maurer ohne Zweifel die Erben der römischen Technik und die Träger der kunstgeschichtlichen Bewegung auch der romanischen Periode zu sehen haben. Indessen ist diese Annahme sehr, und wie uns scheint, mit Recht bestritten worden. Die Continuität der römischen Zünfte und ihr unmittelbarer Zusammenhang mit denjenigen des Mittelalters ist uns vorläufig nicht erwiesen.

Priorität des lombardischen Stils.

Die Priorität des ‚lombardischen Baustils' vor dem romanischen Deutschlands und Frankreichs ist oftmals behauptet[2], mehrfach widerlegt[3] und immer wieder behauptet worden[4]. Insbesondere hat man seit Wetter[5] in den lombardischen Kaufleuten, den sogen. Lamperten, die seit den fränkischen Zeiten vielfach den Rhein und Süddeutschland bereisten und sich häufig bei uns niederliessen, die Vermittler der lombardischen Bauweise nach unserem Vaterlande hin vermuthet, so dass die romanische Kunst im Grunde nur ein Import aus Oberitalien wäre. Wir haben bereits (I 593) gesehen, wie dieser Vorstellung durchweg eine unrichtige Datirung der langobardischen Bauwerke zu Grunde liegt. Neuerdings ist (insbesondere von Nordhoff) die Abhängigkeit der romanischen Kunst Deutschlands von der lombardischen wieder hauptsächlich auf Grund der Verwandtschaft der architektonischen Schmuckformen, der phantastischen Ornamentik, welche, ‚vom Geiste des Verwickelten, Räthselhaften, Schreckenden, Schwermüthigen' durchweht, sich mit Vorliebe in den Oberitalien am nächsten liegenden Kunstgebieten Tirols, Bayerns, der Schweiz zeigen, behauptet worden, und man hat nicht unterlassen, immer wieder neue Handelsbeziehungen und auch Wanderungen italienischer Künstler nach dem Norden (*magister Wolbero* zu Neuss?) hervorzukehren. Niemand wird den Einfluss der lombardischen Bauwerke mit ihren Menschen- und Löwenfiguren namentlich auf die bayerischen und Alpengebiete (z. B. S. Zeno bei Reichenhall, Salzburg, Freising, Berchtesgaden u. s. f.) bestreiten. Aber mit all dem ist weder die Existenz eines originellen lombardischeu Baustils noch der Im-

---

(I 431), welchen wir neben den Arbeiten Quicherats hier hauptsächlich gefolgt sind.

[1] L. M. Hartmann Urkunde einer röm. Gärtnergenossenschaft v. J. 1030. Freib. i. B. 1892. Siehe dagegen Bremer in den Götting. Gel. Anz. 1893.

[2] So von Quast 1850; besonders von F. Osten Die Bauwerke der Lombardei vom 7.—14. Jahrhundert, Darmst. 1846; Gally Knight The Eccles. Archit. of Italy. 2 vols. Lond. 1842. Aehnlich Messmer 1857, Bock 1859. — Vgl. noch Cordero Dell' italiana architettura durante la dominazione longobardica. Brescia 1829.

[3] Springer Vorschule S. 65. Schnaase IV.

[4] Vgl. Dartein in Revue de l'art chrét. XXXVI (1893) 216; ebd. XXXI 221. Besonders Nordhoff Die lombard. Bau- und Kaufleute in Altdeutschland (Allg. Ztg. 1891, Beil. Nr. 253). Ebenso Boito und Mothes, wozu zu vergleichen Janitschek Lit. Centralbl. 1884, Nr. 37, S. 1294. Reber Allg. Ztg. 1889, Beil. Nr. 341 (zu Lübke).

[5] Wetter Gesch. d. Mainzer Doms S. 82.

port desjenigen, was den romanischen Stil constituirt, nämlich seines structiven Princips, bewiesen.

Antheil der Mönchsorden.

Man wird auch die romanische Baukunst noch immer als eine vorwaltend, nicht ausschliesslich, von der Bevölkerung der grossen Klöster getragene anerkennen müssen. Gewiss ist, dass bei den mächtigen Dombauten des 12. und 13. Jahrhunderts die Kräfte des Klerus und der Orden nicht mehr ausreichten und man sich schon damals mehr und mehr genöthigt sah, das Laienelement in Anspruch zu nehmen. Aber ebenso gewiss ist die noch immer fortdauernde Kunstthätigkeit des Mönchthums. Es ist jetzt nicht mehr bloss der alte Benedictinerorden, welcher die Last der Arbeit trägt: neben ihm sehen wir die im 11. und 12. Jahrhundert neu begründeten Orden auf den Plan treten: zunächst, freilich in sehr verschiedenem Sinne, die Genossenschaften, welche im Grunde nur eine Erneuerung der alten Regel und des Geistes des hl. Benedict bezwecken, die Cluniacenser und Cistercienser; neben ihnen die Karthäuser und Templer. Wie die Eigenart dieser Orden, wie Geist und Absichten derselben sich in den von ihnen ausgehenden Kirchen- und Klosterbauten offenbarten, hat unsere Uebersicht über die vorhandenen Denkmäler zu zeigen. Ein hohes culturgeschichtliches Interesse knüpft sich an die Beobachtung dieser Bauthätigkeit der die kirchliche Bewegung des 11. und 12. Jahrhunderts beherrschenden Orden. Sie zeigt die Concentration des Besten und Schönsten, was jene Generationen auf dem Gebiete des innern Lebens und der dieses abspiegelnden Kunstthätigkeit aufzuweisen hatten; sie verräth uns aber auch, wie gross bei allem Festhalten der gemeinschaftlichen kirchlichen Grundlage die Nuancen der Auffassung waren, wie stark neben dem Gemeinsamen und das Ganze Zusammenhaltenden das Individuelle schon hier hervortritt. Es wäre Unverstand, zu behaupten, dass hier, wenn auch nur entfernt, ein Abtreten von dem strengen kirchlichen Princip des christlichen Alterthums vorläge [1]; wol aber ist es der subjective Grundzug des germanischen Wesens, der sich hier der *Magistra Latinitas* der älteren Jahrhunderte gegenüber geltend macht.

II.

System der roman. Architektur.

Das System eines ganzen Baustils kann nicht an einfachen und ärmlichen Bedürfnissbauten studirt werden; man muss den Blick auf die monumentalen Schöpfungen richten, um den Gesammteindruck desselben zu gewinnen [2].

---

[1] Die strenge Bewahrung des kirchlichen Princips und der enge Zusammenhang aller Bauthätigkeit mit dem religiösen Gedanken geht aus allem dem auch hervor, was man die Bau-Usancen der Zeit nennen kann. Man vergleiche z. B. die Notizen, welche uns in einer Urkunde von ca. 1100 über den Bau einer Kapelle gegeben werden: ‚Ernaldus Cenomanensis Episcopus et Guandalbertus Fulconi decano salutem. Abbas maioris monasterii et monachi eius conquesti sunt de me apud Lugdunensem Primatem et caeteros primores Pictavensis Concilii, quod eorum oratorium Capellam apud Sublolium aedificare prohibemus. Ast illi rationem ostendentes, quod id fieri non deberet, rogaverunt ut eis aedificandi licentiam tribuerem. Quorum auctoritati non obedire irreligiosum ducens quod petebant benigne concessi. Mandamus itaque tibi et ex nostra auctoritate iubemus ut cum domino Hilberto s. Martini monacho, per quem episcopalem aquam et altare et crucem ferream misimus, Sublolium usque pergas et in loco quem ostendit aquam spargas et crucem figas. Vale.‘ (St. Baluze Miscell. VI 565.) — Ueber Klosterbaumeister vergleiche noch speciell Springer Bilder I 41 und Nordhoff in der Westdeutsch. Zeitschr. VIII 220.

[2] Für das System der romanischen Architektur ist jetzt auch in erster Linie auf Dehio und v. Bezold Kirchl. Baukunst des

Aussenbau.

Der Unterschied der romanischen Kunst von der altchristlichen tritt sofort und am auffallendsten in der Behandlung des Aussenbaues entgegen, der im Gegensatz zu dem langgestreckten Longitudinalbau der antiken Basilika den Charakter einer rhythmisch bewegten Gruppe anstrebt, die bei den vollendeteren Denkmälern ihren Abschluss in dem Thurmbau erhält. Wir haben die Anfänge des Thurmbaues seiner Zeit (I 308 f.) betrachtet. Der isolirte Thurm hat sich am längsten in Italien erhalten, wo er für Fontanella um 734—738, für die Peterskirche um 751—757 bezeugt ist, aber doch thatsächlich ins 7. Jahrhundert hinaufgeht. Im Norden trifft man diese Campanile schwerlich mehr nach dem ottonischen Zeitalter. Hier haben wir das erste Beispiel des Vierungsthurms wol in der Basilika des hl. Martin zu Tours (470) zu sehen, welche nach Dehio's Hypothese durch eine Reihe nicht mehr nachzuweisender Mittelstufen in der merowingischen Epoche hindurch auf das romanische Motiv des Chorumgangs mit ausstrahlenden Kapellen eingewirkt hätte[1]. Da wo die Kirchenthürme überhaupt in der Litteratur zuerst erwähnt werden, wird als Zweck derselben die Unterbringung der Glocken genannt[2]; gegossene Glocken aber sind jetzt seit dem 8. und 9. Jahrhundert nachgewiesen[3]. Selbstverständlich war der Einbau einer Treppe in die für diesen Zweck gebauten Thürme; in Centula treffen wir schon die Treppenthürme auf der Hauptachse des Gebäudes, bald wird die Verbindung derselben mit den Emporen des Westbaues üblich. In S. Gallen zeigt der alte Bauplan zwei mit dem Atrium verbundene Thürme; wir dürfen hier ein Uebergangsstadium zu dem Hereinbeziehen der Thürme in den Organismus des Kirchengebäudes selbst sehen. Bei den doppelchörigen Anlagen erscheinen durchschnittlich zwei Centralthürme, anderwärts (Reichenau-Mittelzell) steht der Centralthurm über der Apsis. Auch erscheint vorzüglich bei kleineren Bauten des 12. Jahrhunderts die Westexedra zweigeschossig behandelt. In Niedersachsen und Westfalen herrscht der einfache Westthurm vor; seit dem Ausgang des 11. Jahrhunderts wird am Rhein die der cluniacensischen Kunst eigene Anlage von zwei Westthürmen gewöhnlich, die auch durch die Hirsauer Schule in Schwaben und Bayern Eingang findet. Die spätromanische Kunst erstrebt endlich durch Erweiterung des Kreuzschiffes und Häufung der Thürme eine Gruppenentfaltung an, die namentlich in den mächtigen Bauten des Niederrheins (Laach, S. Aposteln, Gross S. Martin zu Köln) zu den glanzvollsten Leistungen der Architektur führt. In Frankreich gab die Cluniacenserregel zunächst für Burgund das System der

Abendl. I 558 zu verweisen. Von den ältern Arbeiten kann man noch nennen: Möllinger Elem. d. Rundbogenstils. 1845—1848. Otte Gesch. der rom. Baukunst in Deutschland. Leipz. 1874; ders. Handb. d. kirchl. Kunstarch. II [3] 23 f. Redtenbacher Leitfaden zum Studium der mittelalterlichen Baukunst. Leipz. 1881. Helfert u. Lind Atlas kirchl. Denkm. d. Mittelalters im österr. Kaiserstaat. Wien 1872; [2] 1895. Kallenbach u. Jac. Schmitt Die christl. Kirchenbaukunst des Abendl. von ihren Anfängen bis zur voll. Durchbildung des Spitzbogenstils. 4°. Halle 1850. Kallenbach Chronol. Formenfolge d. Altdeutsch. Baukunst. Münch. 1847. Laib u. Schwarz Formenlehre d. rom. u. goth. Baustyls. [2] Zürich 1867. Corroyer L'architt. romane. Par. 1887. Dazu die einschlägigen Bände von Schnaase (IV), Lübke, Springer, Adamy; endlich auch A. Hauser Styl-Lehre der architektonischen Formen des Mittelalters. Wien 1874.

[1] Dehio im Jahrb. d. königl. preussisch. Kunstsammlung I (1889). Chevalier Les fouilles d. S. Martin. Par. 1888.

[2] Gesta abbat. Fontanellens. (M. G. SS. II 284): ‚campanam in turricula collocandam, ut moris est ecclesiarum, . . . praecepit.'

[3] Eine gegossene Glocke in Cordova vom Jahre 925 war schon früher bekannt; de Rossi glaubte die älteste in Canino (bei Viterbo) nachgewiesen zu haben (Campana trov. presso Canino, Bull. di arch. crist. 1887, 87). Vgl. zur Sache oben I 609.

westlichen an der Front geordneten Doppelthürme an, woran sich später das westfranzösische der ausstrahlenden Chorkapellen mit dem Centralthurm anreihte.

Doppelchöre.

Der Doppelchor, d. h. die Sitte, der Ostapsis gegenüber eine zweite, am Westabschluss des Kirchengebäudes zu ordnen, reicht, wie wir I 305 sahen, in der Gegenapside einzelner africanischen Basiliken bis ins christliche Alterthum hinauf. Zwischen 800—1150 hat die Mehrzahl der bedeutenderen Kirchen einen Doppelchor, später verschwindet derselbe gänzlich. Für die Einführung dieses neuen Baugliedes sind sehr verschiedene Gründe geltend gemacht worden[1]. Man hat namentlich auf die seit dem Ausgang des ersten Jahrtausends vermehrte Heiligenverehrung hingewiesen; Centula, Fulda, S. Gallen, Reichenau, Bremen konnten als Belege dafür angeführt werden, dass man zur Unterbringung der Gebeine eines Nebenpatrons oder eines bevorzugten grossen Mannes (wie des hl. Bonifatius in der Salvatorkirche zu Fulda, des hl. Bernward in der von ihm erbauten Westkrypta der Michaelskirche zu Hildesheim) des zweiten Chores bedurfte. Andere meinten, die Westchöre seien ursprünglich zur Abhaltung der Abendandachten der Mönche angelegt worden (Kratz), und man hat auch darauf hingewiesen, dass die vermuthlich einen Umbau des Westchores darstellende Vorhalle des Merseburger Doms zur Absingung der Hymni antelucani gedient habe. Wieder Andere glaubten den Westchor zur Aufnahme der so zahlreich vermehrten Mönche bestimmt, welche in dem Ostchor allein nicht mehr Platz finden konnten. Jedenfalls stiess, wie die Inschriften des S. Gallener Münsters andeuten[2], die *Statio populi* an die Westseite, und auf dem S. Gallener Bauriss ist der Zugang zu dem die westliche Exedra halbkreisförmig umgebenden *Paradisus* mit dem Vers bezeichnet: *Adveniens aditum populus hic cunctus habebit;* so dass sich der Gedanke nahelegt, dass wenigstens hier der Westchor den Bedürfnissen des Volksgottesdienstes dienen sollte. Dass ihm überall derselbe Zweck unterlag, ist nicht erweisbar.

Krypten

Das erste Auftreten der Krypten[3] ist (I 371 u. II 15) im Anschluss an die altchristliche Confessio bereits betrachtet worden. Im Norden bieten der Bauplan von S. Gallen (9. Jahrhundert), die noch erhaltenen Krypten von Werden a. d. Ruhr (ebenfalls 9. Jahrhundert) und die Ostkrypta in S. Emmeram in Regensburg (vor 980) früheste Beispiele eines ringförmigen Typs dieser Anlage, während Complexe grösserer oder kleinerer Kammern in Gallien schon seit dem 6. Jahrhundert (S. Médard in Soissons) vorkommen. Beispiele aus dem 7. Jahrhundert sind Jouarre, Ripon (in England), des 8. Jahrhunderts S. Savinien bei Sens, Echternach, des 9. Jahrhunderts Fulda und Michelstadt, des 10. Jahrhunderts Constanz. Mit der Aufnahme der Krypta als einer den meisten wichtigeren Kirchen der Zeit zukommenden Anordnung war die Höherlegung des Chors um mehrere (meist drei) Stufen gegeben; in Frankreich sieht man in der Kathedrale zu Auxerre die Hallenkrypta mit hemicyklischen Umgang verknüpft, eine Disposition, zu welcher einige Schlosskapellen (wie S. Wiperti bei Quedlinburg aus der Zeit Heinrichs I) eine Ueberleitung darstellen.

[1] v. Quast im Corr.-Bl. d. Ges.-Ver. 1872, 18. Holtzinger a. a. O. (siehe I 305, Anm. 11). Otte Kunstarchäolog. I 55. J. M. Kratz Wozu dienten die Doppelchöre in den alten Kathedralkirchen u. s. f. Hildesheim 1877. Dehio u. v. Bezold I 168 f. — Auch Kunstchronik XVII 557.

[2] Vgl. Dümmler Poet. lat. aevi Carol. II 482.

[3] Haas in Mittelalterl. Kunstdenkm. des österr. Kaiserstaates II 161 f. Messmer Mitth. der k. k. Centralcomm. IX. — Schneider Nass. Ann. XIII 127. — Rohault de Fleury La Messe II. — Dehio u. v. Bezold I 180.

Mauerwerk.

Im Aufbau der Umfassungsmauern erhielt sich in den älteren Jahrhunderten unseres Mittelalters die von der ausgehenden Römerzeit ererbte Füllmauerconstruction, wobei in der Auskleidung des Gusswerkes auch das ebenfalls bei den Römern beliebte Netzwerk *(opus reticulatum)* wie der Fischgräten- oder Aehrenverband *(opus spicatum)* zur Verwendung gelangten. In der Merowinger- und Karolingerzeit waltete der Gebrauch kleiner Materialien *(petit appareil)* vor. Der Wunsch, die Mauerflächen zu beleben, führte bei der Unfähigkeit, diesem Verlangen auf andere Weise zu entsprechen, in der karolingischen Periode zunächst zu der Steinincrustation (Polylithie), dem Wechsel farbiger Steine (weisser und rother Sandsteine), wie man ihn in S. Germigny-des-Prés, in Lorsch, in S. Pantaleon in Köln, aber auch noch hier und da an den rheinischen Domen des 12. Jahrhunderts beobachtet. Die farbigen Marmore, deren sich die italienischen Architekten bedienen konnten, machten die Incrustation zu einem stehenden und höchst wirkungsvollen Element der romanischen Baukunst Italiens, wo dieser Schichtenwechsel in der Behandlung der Aussenflächen sein Pendant in der von den Cosmaten geübten plastischen Behandlung der Einzelglieder fand. Classische Beispiele dieser Incrustation liefern S. Miniato bei Florenz und Palermo. Im Norden konnte man beim Mangel des entsprechenden Materials den Façaden derartigen malerischen Schmuck nicht zuwenden; aber hier schuf die Phantasie unserer Architekten in der architektonischen Ausbildung der Schauseiten einen Ersatz, der dem Farbenbedürfniss des Italieners weniger entsprochen hätte, aber darum nicht minder von hoher künstlerischer Empfindung zu erzählen weiss. Die Aussendecoration der Wandflächen vollzieht sich in der Eintheilung derselben durch verticale Bänder (Lisenen), durch die horizontalen Simse, den Rundbogenfries, das ganze romanische Ornament mit seinen Bandverschlingungen, Zickzackstäben, der Aneinanderreihung geometrischer Figuren, schachbrettartigem Felderwerk u. s. f. (vgl. Fig. 52). Seit dem 12. Jahrhundert begegnen wir den Wandarcaden, bald den Halbsäulen, endlich der Zwergarcatur und der Zwerggalerie, Motive, welche vor allem der rheinischen Architektur des 12. und 13. Jahrhunderts einen so hohen Reiz verleihen. Auch die romanische Kunst Englands legt auf eine prachtvolle decorative Umhüllung des Baukörpers ausserordentlichen Nachdruck (Ely, Peterborough, Canterbury u. s. f.).

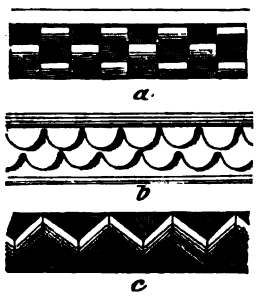


Fig. 52. Romanische Ornamente. a Schachbrett-, b. Schuppen-, c Zickzackornament.

Das Bedürfniss nach decorativer Ausstattung blieb bei den angedeuteten Mitteln nicht stehen. Es griff auch frühzeitig zur Polychromirung, sei es einzelner Bauglieder, sei es des gesammten Innern — zuweilen auch des Aussenbaues. Auf die eigentlichen Aufgaben der Malerei werden wir noch zurückzukommen haben, und namentlich zu zeigen haben, welch mächtige Unterstützung jetzt seit dem Beginn des zweiten Jahrtausends das künstlerische Bedürfniss in der Verwendung der Glasmalerei fand.

Von den Einzelgliedern, deren die romanische Architektur sich bediente, sind zunächst die Stützen, Säulen und Pfeiler, zu betrachten. Die Säule bewahrt namentlich in Italien, wo römische Uebung sich länger erhielt, den wesentlichen Charakter der antiken Säule, doch fehlt die Schwellung und, seltene Ausnahmen im Süden abgerechnet, ebenso Anlauf und Ablauf. Auch die Verjüngung findet sich nur bei den monolithen

Säulen, denen wir in Frankreich seit dem 12. Jahrhundert begegnen; sonst pflegt die mittelalterliche Säule aus demselben Material aufgebaut zu werden, aus welchem die Umfassungsmauern bestehen. Die Cannelirung des Schaftes ist dem Mittelalter beinahe ganz unbekannt geblieben; die spätromanische Zeit schafft sich dafür einen Ersatz in dem die Mitte des Schaftes umgürtenden Ring, welcher an den Säulenbündeln und Wandsäulchen unserer rheinischen Architektur so beliebt ist. An den Portalen Oberitaliens bemerkt man die Knotensäulen, die kaum geschmackvoller sind als die sowol in Italien als im Norden (z. B. Freising) vorkommenden Bestiensäulen, wo der Schaft vollständig mit Ungethümen, kämpfenden Menschen und Bestien bedeckt ist. Würdiger und zierlicher nehmen sich die gedrehten oder mit Akanthusblättern übersponnenen Säulchen aus, mit denen die italienischen Architekten namentlich Säulen.

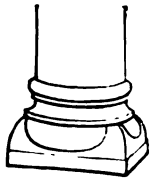


Fig. 53.

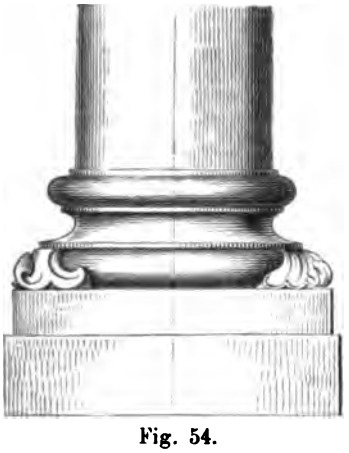


Fig. 54.

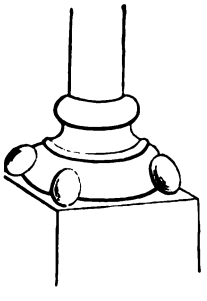


Fig. 55.

Fig. 56.

Fig. 57.

Fig. 58.

Fig. 53—58. Romanische Säulenbasen und Säulengrundrisse.

unter Verwendung der Cosmatenarbeit ihre köstlichen Klosterkreuzgänge zu schmücken wissen (S. Giovanni im Lateran, S. Paul, Monreale u. s. f.).

Die Säulenbasis bewahrt im allgemeinen die Bildung der attischen Basis (Kehle zwischen zwei Pfühlen), die hier auf einer viereckigen Platte (der Plinthe) auflagert (vgl. I 289). Die frühromanische Basis ist durchschnittlich hoch gezogen, starr und, namentlich in Frankreich, meist roh behandelt; die mittelromanische wird namentlich unter der Einwirkung der Cluniacenserschule flacher und schwungvoller; die spätromanische zeigt sich noch biegsamer, dem Druck von oben nachgebend. Die Basis wird auch mit Flechtwerk, Perlenschnüren und Blätterkranz decorirt; vorzüglich aber charakteristisch ist der spätromanischen Periode (in Deutschland namentlich im 12. Jahrhundert unter dem Einfluss der Hirsauer Schule) die Eckverbindung

— zugleich Zierstück und Schutz gegen Abstossung der Ecken — bald als Eckknollen mit Thiermotiven, bald als Eckblatt. Man leitet dieses Motiv aus der lombardischen Kunst ab und führt als ältestes Beispiel bei uns Hersfeld an (1040 ff.); in Constanz begegnet es uns 1054—1089, in Schaffhausen ca. 1090, in Alpirsbach um 1100, in Paulinzelle um 1110. Dehio hat das Eckblatt in Burgund am frühesten in der Krypta von S. Bénigne in Dijon, sonst in Frankreich nicht vor dem 12. Jahrhundert gefunden. Demnach wäre seine eigentliche Heimat doch Deutschland. (Vgl. Fig. 53—58.)

Der Schaft der Säule variirt in seinen Verhältnissen nach der Function, welche die Stütze zu üben hat. Dient sie mehr decorativen Zwecken, als

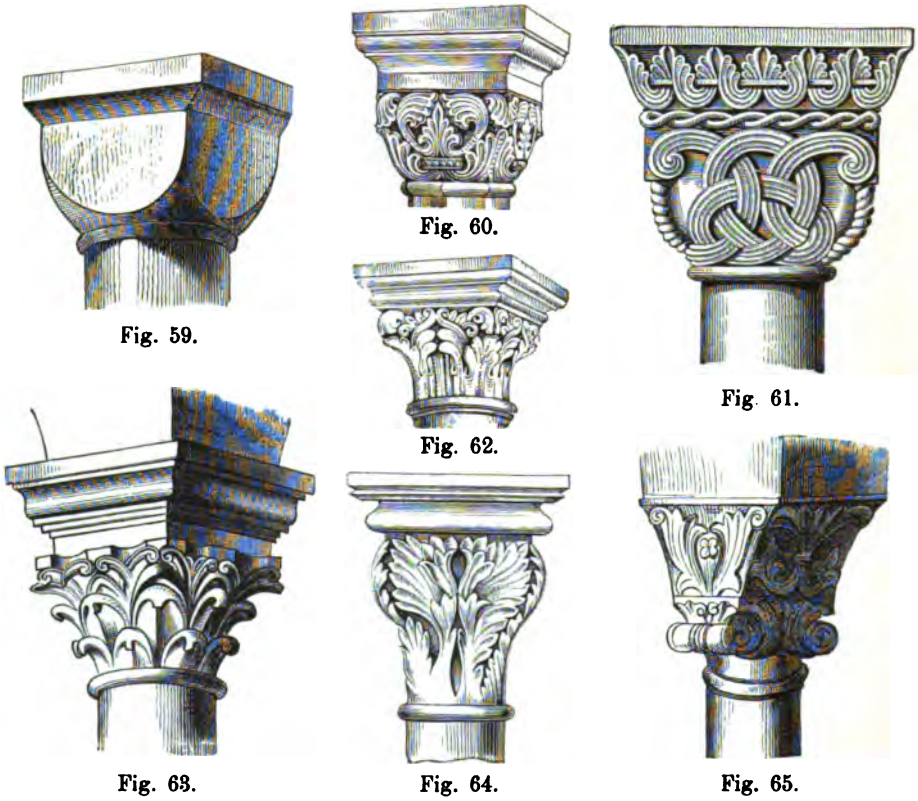


Fig. 59. Fig. 60. Fig. 61. Fig. 62. Fig. 63. Fig. 64. Fig. 65.

Fig. 59—65. Romanische Säulencapitelle.

Thür- oder Fenstereinfassung, oder ist sie an die Wand angelehnt oder in die Pfeilerecke eingefügt, so ist sie schlank und fein gebildet. Ist eine grosse Last aufzunehmen, so wird die tragende Stütze zum gewuchtigen Rundpfeiler.

Capitelle.

Die Verschiedenheit der Function beeinflusst auch die Figuration des Capitells, in dessen Formen sich die germanische Phantasie weitesten Spielraum gestattete. Zu der von Dehio (I 676) tektonisch genannten Gruppe zählen die vierseitige Pyramide, das eigentliche Capitell der Byzantiner, der abgestumpfte Kegel, vor allem das Würfelcapitell, welches aus der Durchdringung des Würfels mit einer Halbkugel als Mittel der Ausgleichung zwischen dem Viereck (als Durchschnitt des Bogenschenkels) und dem Kreis (als Durchschnitt der Säule) entstanden ist und welches man neuerdings auf urgermanischen Holzbau

zurückzuführen bemüht war. Es tritt allem Anschein nach spontan an ganz verschiedenen Stellen auf; in der Lombardei angeblich schon im 8. Jahrhundert zu Aurona (?), bei uns am frühesten am Rhein und in Schwaben, datirbar aus dem 10. Jahrhundert zuerst in Essen, am Westbau des Münsters[1], gleichmässig durchgeführt zuerst in S. Michael zu Hildesheim[2]. Es hat sich in Frankreich in seiner reinen Form nicht eingebürgert, wol aber in England, wo durch fortgesetzte Theilung der Halbkreise auch das Pfeifen- oder Faltencapitell entstand[3]. Unter den deutschen Abarten ist der viertheilige Würfel[4] im Elsass und am Niederrhein, das achtseitige Prisma[5] am Bodensee, das Trapezcapitell[6] in dem Backsteinbau der Lombardei (um 1000 in S. Lorenzo in Verona)[7] und Norddeutschlands, im Uebergangsstil auch die Combination von Kelch und Würfel[8] vertreten.

Das Blätterkelchcapitell wird seit der karolingischen Zeit (9. Jahrhundert) am Rhein (Aachen, Lorsch, Fulda u. s. f.) beobachtet, in den durch

Fig. 66. Figurencapitell aus Monreale.

die Bilderhandschriften oder Modelle unvollkommen genug erhaltenen antikisirenden Formen (so zuletzt gegen Ende des 10. Jahrhunderts in Essen). In Frankreich und Oberitalien zeigt sich im 11. und 12. Jahrhundert die (in letzterem besonders in der reinern Bildung des Abacus und Akanthus hervortretende) classicistische Renaissance; namentlich in den burgundischen Schöpfungen (Paray-le-Monial, S. Bénoit, Vezelay) tritt ausserordentlich lebensvolle Mannigfaltigkeit der Bildungen auf. Neben dieser in Nordfrankreich hauptsächlich zwischen 1140—1160 blühenden antikisirenden Richtung macht sich eine naturalistische geltend[9]. In der Zeit der Frühgothik erwacht die Beobachtung der uns umgebenden Naturformen: die auf dem Wald- und Wiesenboden unserer Heimat sich einfindenden Pflanzenarten (Plantago, Arum, Iris, Aquilegia) wandern, wenn auch etwas modificirt, in das Blattcapitell über. Das

[1] Dehio Taf. 311[6]. [2] Ebd. 311[3]—348[7]. [3] Ebd. 310[13. 15. 16]. [4] Ebd. 312[2]. [5] Ebd. 311[10]. [6] Ebd. 311[13. 14]. [7] Ebd. 310[5]. [8] Ebd. 312[10]. [9] Ebd. 306. 345. 346[6—8].

ausgehende 12. Jahrhundert aber gefällt sich vorzugsweise in der Pflege des die korinthische Voluta ersetzenden Knospencapitells, das in der französischen Frühgothik[1] auch durch structive Rücksichten gefordert wird; in Deutschland wird es, anscheinlich durch die Cistercienser eingeführt, besonders zwischen 1220 und 1250 populär, während hier im allgemeinen der Uebergangsstil das Blätterkelchcapitell cultivirt. (Vgl. Fig. 59—65.)

Eine auch schon in der ausgehenden alten Kunst angetroffene Specialität, die vorzüglich in Italien und Südfrankreich beliebt ist, ist das Figurencapitell (Fig. 66), welches Menschen- und Thiergestalten, Engel u. s. f. an das Capitell zaubert (z. B. S. Gilles)[2] und zu dem historiirten Capitell überleitet, wo ganze Geschichten, z. B. aus der Genesis oder dem Leben Jesu, vorgeführt und an einer Reihe von Capitellen erläutert werden[3].

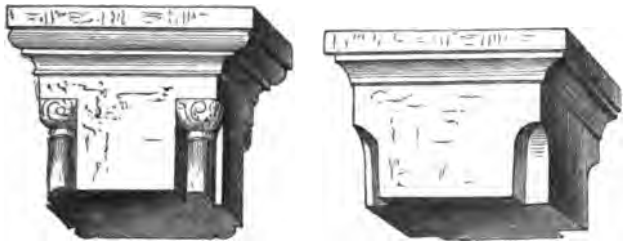
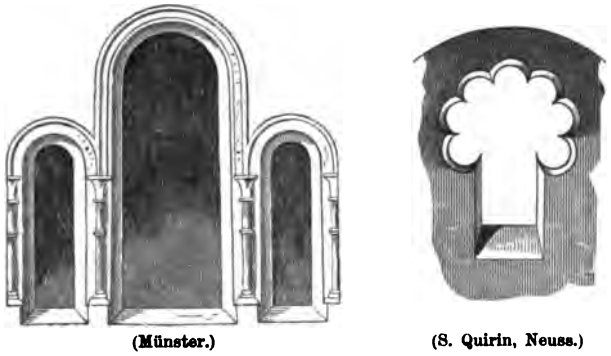


Fig. 67—68. Pfeilercapitelle.

Pfeiler. Einfacher ist die Gliederung des schichtweise aus Quadern aufgemauerten Pfeilers. Er ist bald quadratisch bald rechteckig, und bewahrt dieselben Gesimse wie die Mauer. Der Pfeiler ruht auf einem Sockel und schliesst oben mit dem Kämpfer ab. Im allgemeinen ist der Schaft glatt (wie besonders bei den Cisterciensерbauten und am Niederrhein); unter dem Einfluss der Gewölbeconstruction nimmt er Gliederungen an, welche zunächst dem Holzwerk entlehnt scheinen. Am verbreitetsten ist die Abfasung der Ecken[4]. Mit der ausgebildeten Gewölbeconstruction nimmt die Gliederung des Pfeilers in der Aufnahme der Vorlagen (Halb- und Dreiviertelsäulen) eine structive Bedeutung an. Der Kämpfer besteht aus einer Schräge oder Schmiege unter der Deckplatte oder einem Wulst, oder aus der Verbindung des Pfühls mit der Kehle. Die Decoration der Platten geschieht in laufendem Ornament- oder Simswerk. (Vgl. Fig. 67 u. 68.)



(Münster.) (S. Quirin, Neuss.)

Fig. 69—70. Romanische Fenster.

Fenster. Für die Fenster ist in der romanischen Architektur der halbkreisförmige obere Abschluss die constante Regel. Aber neu ist, dass der Ausschnitt der Fenstergewände nicht mehr wie in der altchristlichen Basilika die Wände in rechtem, sondern in stumpfem Winkel schneidet, d. h. dass er ausgeschrägt ist, und zwar entweder doppelseitig oder nur nach innen. Die decorative Ausstattung der Fenster geschieht durch mannigfache Profi-

[1] Dehio Taf. 306[8]. 307[11]. 308[2. 7. 10].
[2] Ebd. 337[1].
[3] Ebd. 338[2]. 344[1. 8].
[4] Ebd. 84[8]. 85[1].

lirung der Aussenschräge oder durch flaches Rahmenwerk. Beliebt ist im Norden das schon im 6. Jahrhundert in Ravenna auftretende gekuppelte Fenster, wo zwei Rundbogen durch ein Säulchen getrennt und durch einen Doppelbogen umspannt sind; gegen Ausgang der Periode auch das Rad- oder Rundfenster, dessen innere Füllung entweder durch Bogenstellungen und Säul-

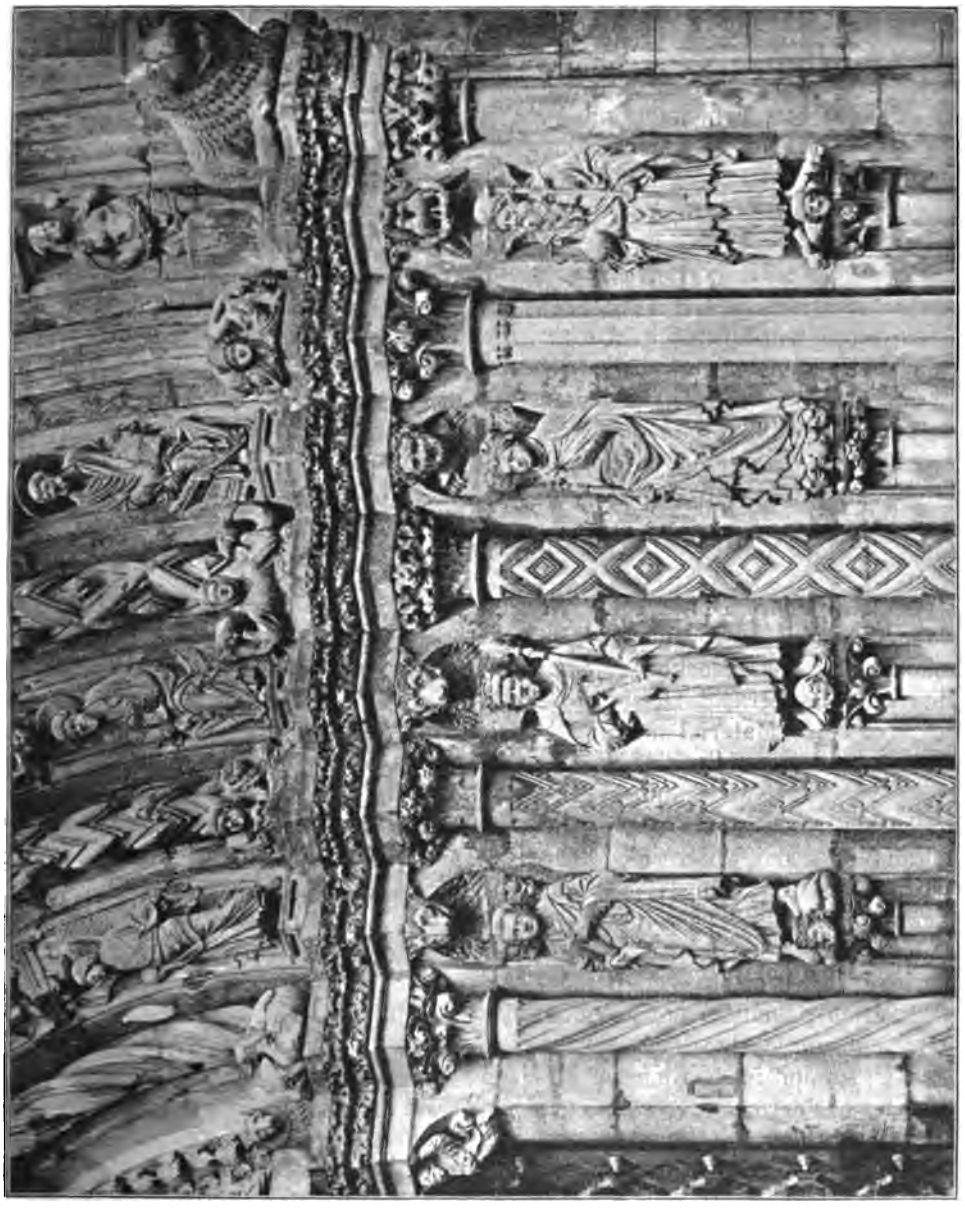


Fig. 71. Gliederung von der Goldenen Pforte zu Freiberg. (Nach v. Mansberg, Das hohe lied von der maget.)

chen oder durch durchbrochene Platten, auch durch plastische Mittel (Glücksrad) bewerkstelligt wird (Fig. 69); weiter das Fächerfenster (Fig. 70).

Thüren.

Auch die Thüre des Kirchengebäudes erfährt durch die romanische Kunst eine ganz neue Behandlung; hier wurde das Portal eigenster Ausdruck der Façadenidee. Die Gewände, in den einfacheren Anlagen noch

rechtwinklig, werden in den reicheren verschrägt und bieten bei den tiefen Mauermassen willkommenste Gelegenheit für die Ausbreitung plastischen Schmucks. Diese treppenmässige Entfaltung des Portals tritt uns z. B. in dem Westportal von Paulinzelle (ca. 1168), in Königslutter, in S. Godehard zu Hildesheim, am üppigsten am Ostportal des Mainzer Doms (ca. 1190) entgegen. Nach oben ist das Portal entweder horizontal oder bogenförmig abgeschlossen. Der Bogen (Archivolte) umschliesst das Bogenfeld (Tympanum, Lünette), in der Blütezeit eine offene Arcade. Sowol das Tympanum wie der Sturz, auf welchem es ruht, werden zum plastischen Schmuck benutzt. Wurde, um dem Tympanum möglichsten Spielraum zu geben, der Thüröffnung eine besondere Breite zugestanden (wie zuerst in Burgund und der Provence), so stellte sich die Nothwendigkeit ein, die Oberschwelle durch einen Mittelpfosten zu stützen *(trumeau)*. Auch er dient zur Aufnahme von Freistatuen, die jetzt, zuerst wieder in Südfrankreich, zur Belebung der Portalwandungen angeordnet werden (vgl. S. Gilles, ähnlich S. Trophime)[1], was dann die Gothik weiter ausgebildet hat (Fig. 71). Auch der decorativen Behandlung der Archivolten wurde grösste Aufmerksamkeit zugewandt. Ein besonders Oberitalien eigenes Motiv sind die Baldachine oder Schutzdächer, welche von auf Löwen ruhenden Säulen getragen vor das Portal gestellt werden[2]. Von dort (S. Zeno in Verona u. a.) ist dieses Schutzdach auch nach dem Norden gewandert, wo wir es an der Kapelle von Schloss Tirol, an der Schottenkirche zu Regensburg sehen.

III.

Baumaterial.

Viele andere Dinge kamen hinzu, um die Physiognomie der kirchlichen Baudenkmäler zu verändern. Der Unterschied des Materials und die Verschiedenheit der Zweckbestimmung, Neuerungen und Wandlungen des Cultus sind hier in Betracht zu ziehen.

Dass das Material in seiner Härte, Widerstands- und Bearbeitungsfähigkeit einen namhaften Einfluss auf Form, Structur und Schmuck der Gebäude habe, ist längst anerkannt[3]. Die Verwendung eines leicht zu bearbeitenden Kalksteins musste die plastische Superiorität der französischen Architektur begünstigen; der Unterschied der ober- und niederrheinischen Bauten ist nicht zuletzt dadurch bedingt, dass bei jenen der kostbare bunte Sandstein, bei diesen vorwaltend Tuffstein zur Verwendung kam. Einer feinern Detailbildung widerstand der grobkörnige Sandstein des Algäu's ebenso wie der Mergelsandstein Westfalens; vollends schloss der Ziegelbau des Nordens den ganzen plastischen Schmuck, die gesammte Detailbildung und Profilirung aus, welche mit dem durch den Meissel zu bearbeitenden Steinsorten erreichbar war. Marmor kommt im Norden nur an einzelnen Italien benachbarten Orten (Trient, Gurk) zur Verwendung, während gerade jetzt in den grossen mittelalterlichen Domen Italiens mit dem farbigen Marmor die glänzendste Wirkung erzielt wird. Im skandinavischen Norden treten (seit 1140, wo das früheste Beispiel in der Gjellemp-Kirk, Diöcese Ribe, nachgewiesen ist) auch Granitkirchen auf[4],

[1] Ebd. 259.

[2] Ebd. 242—244.

[3] Essenwein Die Entwicklung der mittelalterlichen Baukunst mit Rücksicht auf den Einfluss der verschiedenen Baumaterialien (Mittheilungen der k. k. Centralcommission III 5 ff.).

[4] Becker, Helms u. Uldoll Sallinghands Kirker. I. Kjöbnhavn 1884. Vgl. ‚Academy' 1885, Nr. 691.

neben den Holzkirchen, welche hier allein eine künstlerische Durchbildung erlebt haben und von welchen noch ausgezeichnete Exemplare erhalten sind (vgl. Fig. 72)[1]. Auch in Schlesien, Böhmen, Mähren, Galizien, selbst Pommern und Preussen haben sich zahlreiche Holzbauten theils spätromanischen, theils gothischen, in Galizien und der Bukowina byzantinischen Stils erhalten, die meisten wol aus dem 17. und 18., einzelne aus dem 14. Jahrhundert. In Westdeutschland besitzen wir keine Reste dieser Architektur mehr, obgleich selbst im 12. Jahrhundert noch Kirchen in Holzbau aufgeführt wurden (so

Fig. 72. Holzkirche zu Borgund.

1144 die Schottenkirche S. Thomas zu Strassburg, die Vorgängerin der jetzigen; 1163 die Marienkirche zu Lübeck).

Mit dem prachtvollen Material Italiens konnte unsere deutsche Architektur nicht concurriren. Aber wenn wir den Glanz des Marmors und den prickelnden Reiz der farbigen Incrustation entbehren, so verleiht der warme,

[1] Dahl Denkmäler einer sehr ausgebildeten Holzkunst in den innern Landschaften Norwegens. 1837. — P. Lehfeldt Die Holzbaukunst. 1880. Andere Litt. s. bei Otte I 33.

herrliche rothe Sandstein des Oberrheins unseren Bauten einen Zauber, um den uns jede fremde Architektur beneiden kann. Der vom Alter geschwärzte, mit goldenem Moos überzogene Sandstein macht, wie schon Schinkel von dem Strassburger Münster bemerkt hat, den Eindruck, als stehe man vor einem Werk aus Bronce. Wer an gewissen, von der Witterung begünstigten Tagen dieses oder das Freiburger Münster von den Strahlen der untergehenden Sonne beleuchtet gesehen hat, wird die reichste Marmorverkleidung italienischer Dome nicht um diesen köstlichen Eindruck eintauschen wollen. Das ist der ästhetische Effect, der zu unserem deutschen Wald, zu dem Grün unserer Wiesen, zu den blauen Wellen unseres Rheinstroms passte.

Wie sehr der innere Aspect des romanischen Kirchenbaues gegen den der altchristlichen Basilika vor allem durch die Einsetzung des Gewölbes verändert war, springt sofort in die Augen. Er erlitt aber auch noch andere Modificationen. Schon seit Ende des 11., nicht erst seit dem 12. oder gar erst dem 13. Jahrhundert[1], erhebt sich statt der früheren das Presbyterium abschliessenden Cancelli (I 375 f.) eine förmliche Empore aus Stein oder auch aus Holz, welche, durch Wendeltreppen von der Apsis aus zugänglich, zur Lettner. Verlesung des Evangeliums (daher Lectorium, Lettner), später auch zur Aufnahme eines Sängerchors (daher Doxal, auch Odeum genannt) diente. Der Ausblick der Gemeinde auf den in der Apsis stehenden Hochaltar war so oft ganz und gewiss auch absichtlich gehemmt; die Kloster- oder Stiftsgeistlichkeit war damit im Chor vor jeder Störung durch das Volk bewahrt. Für dieses und seinen Gottesdienst wurde dann in den meisten grösseren Kirchen ein Kreuzaltar unter den Lettner gestellt. Die Aussenfläche des Lettners war häufig durch eine Arcatur belebt, oder durch Reliefs, durch die Statuen des Erlösers und der Apostel u. s. f. geschmückt. In Italien schloss der Lettner an der Seite mit einem oder zwei Ambonen ab. Aus der spätromanischen Zeit besitzen wir in Deutschland noch die Lettner von Maulbronn (Fig. 73), Naumburg, Michaelsberg. Seit dem 17. Jahrhundert wurde leider die Mehrzahl dieser Lettner zur Freimachung der Choransicht beseitigt. Viel zahlreicher haben sich die Denkmäler dieser Art aus der gothischen Periode erhalten.

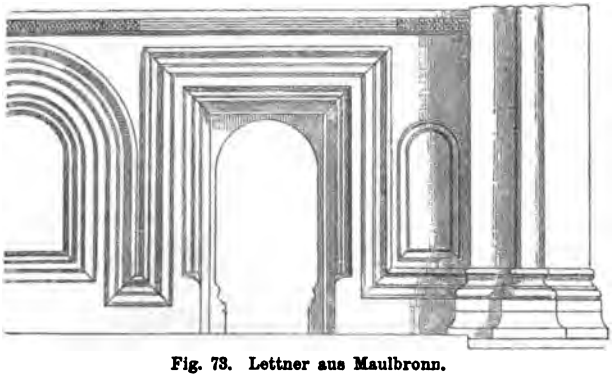


Fig. 73. Lettner aus Maulbronn.

Nicht minder tiefgreifend und bedeutsam waren die Veränderungen, welche sich aus den Annexbauten der mittelalterlichen Kirchen ergaben. Wir sahen bereits im christlichen Alterthum die Basilika von Cellae und Cubicula, von Bibliotheken, Archiven, Xenodochien u. s. f. umgeben (I 307). Neue Bedürfnisse schufen jetzt neue Einrichtungen. Seit mit der Einführung der Chrodegangischen Regel (seit 755) das gemeinschaftliche Leben der Dom-

[1] Vgl. den Nachweis für das Auftreten des Lettners seit Ende des 11. Jahrhunderts bei Hager in der Allgem. Zeitung 1890, Nr. 139, Beil.

geistlichkeit mit dem Bischof eingeführt war, lehnten sich die Wohnungen der Canonici, der Kapitelsaal, dann auch die bischöfliche Pfalz (das Palatium, oder wenn sie befestigt war, die Arx episcopalis) an den Bau der bischöflichen Kirche an. In Strassburg nannte man diesen ganzen Complex ‚Bruderhof'. Da die Vita communis der Domherren schon im 9. Jahrhundert wieder aufhörte, bieten die uns erhaltenen romanischen Gebäulichkeiten (wie in Trier, Naumburg) nicht mehr Schlaf- und Wohnstätten, sondern nur Kapitelstuben, Oratorien u. dgl.

Viel bedeutsamer noch war die Ausgestaltung der mächtigen Klosteranlagen der fränkischen und romanischen Epoche[1]. Klosteranlagen.

Wir haben (II 12) die Anfänge des mittelalterlichen Klosterbaues geschildert. Für die weitere Entwicklung desselben ist vor allem die Thätigkeit der Cluniacenser und Cistercienser von grösster Bedeutung.

Von der alten, grossartigen Anlage Cluny's selbst ist sehr wenig übrig geblieben. Dem ersten Bau des Majolus (981) war seit 1089 unter Abt Hugo ein Neubau gefolgt, in welchem Papst Urban II auf der Reise, die den ersten Kreuzzug einleitete (1094), schon drei Altäre weihen konnte; er wurde 1130 vollendet. Der Vandalismus der Revolution hat bis auf einige Reste diese ganze Herrlichkeit zerstört[2]. Die Kirche, eine der grössten der Welt, war fünfschiffig, hatte zwei Querschiffe und mass ohne die Vorhalle 410′ in der Länge, 110′ in der Breite und fast ebensoviel in der Höhe. Auf die Architektur dieser Kirche kommen wir seiner Zeit zurück. Die Anlage des Klosters zeigt einen Parvis, zu dem man auf fünf Stufen emporstieg, mitten in dem Parvis ein Steinkreuz; eine langgestreckte Halle (Galilaea)[3] legte sich, flankirt von zwei mächtigen viereckigen Thürmen, vor die Façade. Das Claustrum stiess an die Kirche und die Galilaea. Im Süden, der Kirche gegenüber, lag das Refectorium, dazwischen das Brunnenhaus, am Eingang der Kirche die S. Michaelskapelle. Cluniacenser.

Im wesentlichen stimmt mit dieser Disposition die merkwürdige Bauordnung, welche uns in der „*Disciplina Farfensis*'[4] erhalten ist. Nach ihr war unter Abt Hugo, der mit Odilo von Cluny in Verbindung getreten und die cluniacensische Reform angenommen hatte, zwischen 997—1039 das alte, im Sabinergebirge gelegene Kloster Farfa (Monasterium s. Mariae in Acutiano, gegründet 720?) neu aufgeführt worden. Mit dieser Bauordnung stimmen auch die in den Constitutiones Hirsaugienses gegebenen Bestimmungen für die durch Abt Wilhelm (1069—1091) mit Cluny verbundene Congregation

[1] Lenoir Archit. monastique. Paris 1846. — Otte I [5] 112 f. — Dehio u. v. Bezold I 517 f. — Neuwirth Die Bauthätigkeit der alamannischen Klöster S. Gallen, Reichenau und Petershausen (Wiener Sitzungsber. 1884, 5 f.). — Besonders J. Schlosser Die abendländische Klosteranlage des frühern Mittelalters. Wien 1889. — Zahlreiches Material bei Didron Ann. arch., siehe Index (XXVIII) s. v. Cloître, Couvent, Moines, Monastères u. s. f. — Für die Organisation der Stiftskirchen vergleiche noch Mone in der Oberrhein. Zeitschr. XXI 1, 297.

[2] Der Plan erhalten bei Mabillon Acta SS. Ord. s. Bened. IV; daraus Viollet-le-Duc Dictionn. I 258. Schnaase IV 516. — Vgl. Lorain Hist. de l'abbaye de Cluny. Par. 1839; [2] 1845.

[3] Die ‚Galilaea' war eine Vorhalle, dem alten Narthex vergleichbar; vgl. Bernard. Mon. Consuet. Clun. manuscr. c. 34 u. a. Man dachte bei der Bezeichnung an Matth. 28, 16. Vgl. Messmer Mittheil. d. k. k. Centralcommission 1861, 104. J. Schlosser Klosteranl. S. 55 f.

[4] Mabillon. Ann. Ord. s. Bened. IV 206, vollständiger bei Hergott Vet. discipl. mon. (Opp. Congr. Sanblas. Par. 1726) und Migne Patr. Lat. CL 1191. — Vgl. J. Schlosser Klosteranlage S. 44; dazu die Palastbeschreibung von Farfa in dessen Beiträge z. Kunstgesch. S. 41.

von Hirsau, in deren Bauschule sich zuerst der westfränkische, wir wollen noch nicht sagen französische, Einfluss auf deutschem Boden geltend macht[1]. Die Vorhalle zwischen zwei sie flankirenden Thürmen; im Grundriss der Kirche die Ausbildung des lateinischen Kreuzes; Abseiten im Chorhaus, Weglassung der Krypta; Anlage einer Camera, eines Auditoriums, eines getrennten Spitalbezirks vor der Abtei; der Paradisus vor der Kirche, wo hohe Würdenträger vom Convente empfangen werden, dazu ein weiteres Vestibulum — das sind die Hauptpunkte, welche uns auch hier entgegentreten[2].

Benedictiner.

Waren diese Bestimmungen sicher im ganzen und grossen für die gesammte Cluniacensercongregation massgebend, so musste der Neubau des Mutterklosters der Benedictiner auf Montecassino unter Abt Desiderius (1056 bis 1087) für die Klöster des alten Ordens des hl. Benedict von grosser Bedeutung sein[3]. Zunächst baute er die schon unter seinem Vorgänger Richer von Altaich (1038—1055) begonnene Pfalz, im östlichen Theil des Klosters, hinter der Hauptkirche, aus; zwischen ihr und der Apsis wurde das Bücherhaus errichtet, wie in Fontanella. Die im Norden an die Kirche anstossende Abtswohnung, das alte Schlafhaus, das Kapitel (wahrscheinlich an der Südseite der Kirche), seit 1066 auch die alte Benedictuskirche wurden erneuert. Neben der neuen, dreischiffigen, in drei Apsiden ausladenden, mit Querschiff und Krypta ausgerüsteten Basilika entstand die Sacristia; vor ihr lag das Atrium (Paradisus) und das Vestibulum. Es folgten die Neubauten des Refectorium, des Claustrum, des 200 Ellen langen, 24 Ellen breiten und 30 Ellen hohen Dormitorium; der neue Kreuzgang (85 × 65 Ellen) erhielt 110 gekuppelte Säulen. Später noch, unter Abt Oderisius (1088—1106), kam der Ausbau des Krankenviertels hinzu.

Von ähnlicher Bedeutung für die Geschichte des Klosterbaues ist der uns durch die Zeichnung des Mönches Eadwin (Anfang des 12. Jahrhunderts) erhaltene Plan eines an die Kathedrale von Canterbury angelehnten Klosterbaues[4].

In all diesen Anlagen tritt das treue Festhalten an dem durch das Mutterhaus oder die Traditionen gegebenen Schema hervor. Gründlichere Abweichungen finden wir dagegen bei den Karthäusern und Cisterciensern.

Karthäuser.

Die Anlage der Karthäuserklöster sucht, dem Princip des Ordens entsprechend, das Einsiedlerleben mit der Vita communis zu verbinden. Die

---

[1] Constit. Hirsaug. vom Jahre 1134, 1148, 1157, 1251 u. s. f. Vgl. Dehio u. v. Bezold Kirchl. Baukunst I 212. Hager Hirsauer Bauschule (Allgem. Zeitung 1890, Nr. 293, Beil.).

[2] Man lernt die Einrichtung eines solchen Klosters am besten aus den für den abendlichen Rundgang des Priors gegebenen Vorschriften (II 20) kennen. Da heisst es: ‚totum claustrum perlustrat, primo videt si clausa sit ianua auditorii hospitum, domus elemosynaria; si quis adhuc sit est propter quid sit ante cellarium; si coquina regularis sit obserata; refectorium, deinde cellam novitiorum, domum infirmorum videns ..., si quis eorum adhuc remanserit in ecclesia s. Mariae; ascendit dormitorium portans secum, si quid forte in claustro neglectum offendit, prospicit quoque omnes necessariorum sedes. Facit et alium circum ad intervallum quod solet esse inter nocturnam et matutinam, et in illa circuit omnes lectos dormitorii, in cella novitiorum; inde transit ad ostium refectorii, coquinae regularium cellarii, elemosynariae, ostii claustralis. Deinde ad infirmaciam per capitulum transit, sed per auditorium in ecclesiam maiorem redit, circumiens omnia altaria et angulos ecclesiae ac sacristiae.‘

[3] Eine eingehende Beschreibung dieser Bauten besitzen wir von Leo Ostiens. in d. Chron. Mont. Cass. (M. G. SS. VII 551). Vgl. Tosti Storia della badia di Montecassino. Napoli 1842. Schultz Denkm. der Kunst in Unterital. II und andere Quellen; vgl. Schlosser Klosteranlage S. 67.

[4] Publicirt aus einer Cambridger Handschrift in den ‚Vetusta Monum.‘ II (Lond. 1755) pl. 15, und bei Lenoir Arch. mon. I 28.

Mönche leben in je einer oder zwei Zellen, die stets ihr Gärtchen neben sich haben. Diese einzelnen Zellen liegen in dem grösseren Claustrum *(Galilaea maior)*, die Priorei in dem kleinern *(Galilaea minor)*. Die Strenge des Ordens hat sich das ganze Mittelalter erhalten; gleichwol bieten die Niederlassungen der Karthäuser, besonders in den rheinischen Bischofsstädten (Basel, Mainz, Trier), das Bild mächtiger und sehr umfangreicher Gemeinwesen[1].

Eine ganz neue Epoche in der Baugeschichte repräsentirt der Kirchen- und Klosterbau der Cistercienser[2]. Cistercienser.

Der 1098 in Citeaux (Cistercium) durch Robert begründete, wesentlich durch das Ansehen seines berühmtesten Mönches, des hl. Bernhard von Clairvaux (seit 1113), emporgebrachte Orden trat von vornherein mit dem Anspruche auf, die alte Strenge und Einfachheit der ursprünglichen Benedictinerregel zu erneuern. Demnach erklärten auch seine Kirchen- und Klosteranlagen allem den Krieg, was, als über das Bedürfniss hinausgehend, den Charakter des Luxusbaues zu haben schien. Die Cistercienser verzichteten daher, wie schon die Statuten des Generalkapitels von 1157 es aussprechen, auf den Thurmbau, es sollten nur einfache und wenige Glocken geläutet werden; der Boden der Kirche sollte keinerlei Schmuck *(varietas pavimentorum)* aufweisen (1148); Sculpturen und Malereien dürfen weder in den Kirchen noch in den Klostergebäulichkeiten angebracht werden (1134), damit die Mönche nicht von dem Ernst der Meditation abgezogen werden; doch sollten gemalte Kreuze erlaubt sein (1134). Ebenso soll man sich mit ungemalten weissen Glasfenstern begnügen (1134). Ueberhaupt sollten die Klöster nicht in den Städten, sondern weit entfernt von den Wohnungen der Menschen angelegt werden (1134), so dass wir sie denn freilich meist in der Stille entzückender Waldthäler finden. S. Bernhard hat nicht unterlassen, in seinen Schriften dies Gesetz äusserster Einfachheit und den Verzicht auf allen plastischen Schmuck, insbesondere auf die Figurirung der Pavimente, die Verwendung der Thiersymbolik zu eifern — es solle der Mönch nicht verleitet werden, lieber in dem Bildwerk als im Buch zu lesen und lieber den ganzen Tag hierüber als über das Gesetz des Herrn nachzudenken[3]. Demgemäss wurde alles, was Gliederung und Zierform heisst, bei dem Kirchenbau ausgeschlossen oder auf ein Minimum beschränkt. Es fallen die Krypten weg, welche übrigens schon die Cluniacenser und Hirsauer abgeschafft hatten, desgleichen im Innenbau die Emporen, Triforien, Arcaturen, soweit es möglich ist auch die Besetzung der Pfeiler mit Halbsäulen; die Capitelle zeigen höchstens ein mageres Blattornament oder die nackte Kelchform; die Grabsteine entbehren der Reliefs; die Polychromie ist aus der ganzen Kirche ausgeschlossen. Die grosse Zahl der Mönche fordert die langgestreckte Gestalt des Langhauses. Charakteristisch sind den Cistercienserkirchen der rechteckige Abschluss des Chores

[1] Vgl. u. a. den Grundriss des jetzt ins German. Museum in Nürnberg einbezogenen Karthäuserklosters in dem Wegweiser durch die Samml. 1882. Andere Litteratur bei Otte I 117.

[2] Die Litteratur bei Dehio u. v. Bezold I 517. Am wichtigsten F. Feil in Mittelalterl. Kunstdenkm. des österreich. Kaiserstaates I. — Sharpe Cistercian Archit. Lond. 1875. — Arbois de Jubainville Étude sur l'état intér. des Abb. Cist. au 12e et 13e siècles. Par. 1858. — R. Dohme Die Kirchen d. Cisterc.-Ordens in Deutschl. Leipz. 1869. — R. Rahn in Mittheil. d. Antiq. Ges. in Zürich XVIII 2. — A. Matthaei Beitr. z. Baugesch. d. Cisterc. Frankreichs u. Deutschlands. Darmst. 1898. — Dehio a. a. O. — Ueber die Gothik der Cistercienser s. u.

[3] S. Bernhard. Apol. ad Guilelm. abb. (Opp. ed. Antw. 1616 p. 882—994).

ohne Vorlegung von Apsiden und dafür die Umschliessung des Chores durch niedrige Kapellen.

Die Zerstörung der meisten und ältesten Hauptkirchen des Ordens in Frankreich, so insbesondere derjenigen von Citeaux und Clairvaux (im 18. Jahrhundert), macht den Einblick in die Organisation der frühesten Anlagen schwer; wir sind hauptsächlich für Frankreich auf die Bauten der zweiten Generation angewiesen, unter denen Pontigny[1] die wichtigste ist; daneben sind hauptsächlich Fontenay in Burgund und Vaux-de-Cernay, nördlich von Paris, zu nennen[2]. Auf Grund des uns zum Theil nur in alten Ansichten erhaltenen Materials hat denn Dehio fünf Typen der französischen Cisterciensерbauten aufgestellt: Citeaux I (vertreten durch Vaux-de-Cernay), Clairvaux II (vertreten durch Fontenay), Citeaux II (Bau von 1174), Morimond II, Clairvaux III. Unter den italienischen Cisterciensерkirchen zeigen besonders Fossanova (1179—1208 gebaut) und Casamari (1217 geweiht) den burgundischen Typ; sie sind zugleich die beiden ersten gothischen Kirchen Italiens. In Deutschland treten die Cistercienser seit 1122 (Kamp bei Köln) auf. Ihr erster Bau hier hat gleich den quadratisch vortretenden Chor. Während Heilsbronn und Disibodenberg noch den normalen Hirsauer Chor bieten, nehmen die meisten deutschen Cisterciensерklöster das Schema Clairvaux II an, nur zwei (Bronnbach [1157] und Altenberg) gehen auf Morimond II zurück. Heisterbach (um 1230) imitirt zuerst den das Chorhaupt umschliessenden Kapellenkranz der französischen Kathedralen. Bronnbach und Thennenbach im Breisgau (begonnen 1156) sind auch die ältesten Gewölbekirchen auf deutschem Boden; Bronnbachs Strebepfeiler hält Dehio für die ältesten in Deutschland. In Eberbach im Rheingau (1178) und Heiligenkreuz in Niederösterreich (1187) begegnen wir zuerst Kreuzgewölben nach dem gebundenen System. Eine einschiffige Cisterciensерkirche ist das Frauenkloster zu S. Thomas an der Kyll. Die Abwesenheit der Thürme ist in Burgund, Deutschland, Nordfrankreich strenge Regel; Centralthürme traten bei den Cisterciensern Italiens (Chiaravalle, Casamari, Fossanova) etwas später auf. Der Vorbau von Paradiesen vor der Façade ist Regel. In Deutschland ist das reichste und besterhaltene Denkmal der Cisterciensерkunst das grosse Kloster in Maulbronn (12.—16. Jahrhundert; Grundriss Fig. 74)[3], neben dem auch Bebenhausen und Bronnbach in erster Linie zu nennen sind.

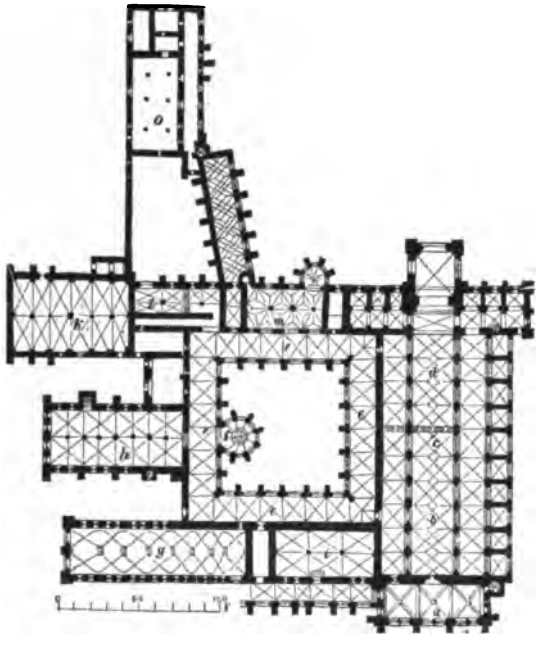


Fig. 74. Grundriss des Klosters Maulbronn.

[1] Dehio Taf. 272. 274.
[2] Ebd. Taf. 191.
[3] Klunzinger Artist. Beschreib. d. vorm. Cist.-Abtei Maulbronn. [3] 1866; besser Paulus Die Cist.-Abtei Maulbronn. [3] Stuttg. 1882. Plan auch bei Otte I 114.

Der Prämonstratenserorden hat keinen ihm eigenthümlichen Baustil ausgebildet. Das Liebfrauenkloster in Magdeburg, welches der Stifter des Ordens selbst, der hl. Norbert, 1129 gründete, bewahrt noch Reste dieser ältesten Stiftung (Refectorium u. s. f.). Im allgemeinen scheinen die Prämonstratenser den Grundriss der Cistercienserkirchen adoptirt zu haben (Rommersdorf, S. Martin bei Laon, vielleicht auch Arnstein); doch zeigt namentlich Rommersdorf, dass sie vor einer reichen malerischen Ausschmückung ihrer Kirchen nicht zurückschreckten, wie denn auch die späteren Cistercienser die Schmucklosigkeit ihrer älteren Kirchen nicht bewahrten (z. B. Salem). Prämonstratenser.

Von den geistlichen Ritterorden haben die Deutschen Herren ihre grosse und merkwürdige Bauthätigkeit hauptsächlich im 14. Jahrhundert bewährt; sie wird in der Darstellung der Gothik zu erwähnen sein. In die romanische Zeit aber fällt diejenige der Templer, welche von ihrer Ansiedelung in Jerusalem neben dem Felsendom auf Moriah, dem vermeintlichen Tempel Salomons, die Vorliebe für den Centralbau gewonnen hatten. In Paris war die Kirche ihres Hauptsitzes, der Temple, ein Rundbau mit zweigeschossigem Umgang und sechs den Hauptraum trennenden Arcaden[1]. Achtecke stellten der Tempel zu Laon und derjenige zu Metz (erste Hälfte des 13. Jahrhunderts) dar[2]; beide sind mit Klostergewölben mit Rippen eingedeckt. Ob auch die polygonalen Kapellen in Vianden (Grossherzogthum Luxemburg) und Kobern a. d. Mosel von Templern angelegt sind, ist nicht ausgemacht. Spanien besitzt eine zwölfeckige Templerkirche mit drei halbkreisförmigen Apsiden in Segovia (1208), England ausser dem Temple zu London (geweiht 1185, frühgothischer Chorbau von 1240) noch die Heiliggrabkirchen zu Cambridge (Mitte des 12. Jahrhundert?) und Northampton. Deutschherren. Templer.

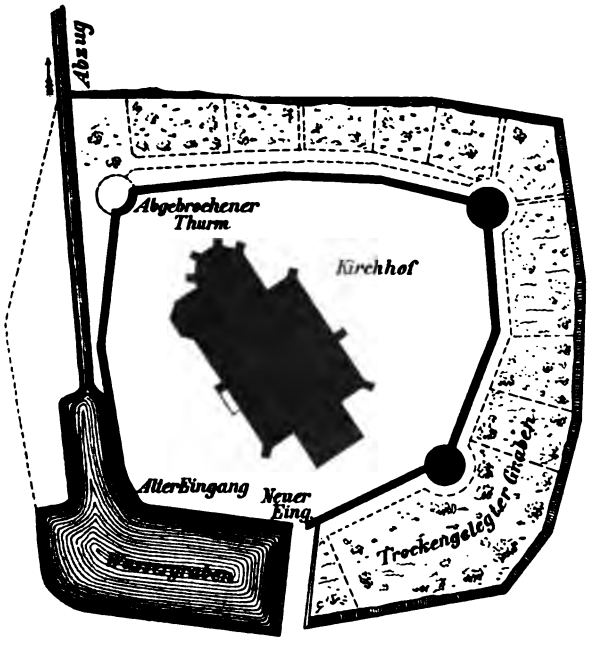


Fig. 75. Grundriss der Kirche und des befestigten Friedhofs in Hartmannsweiler. (Nach Kraus, Kunst und Alterthum im Ober-Elsass).

Der Zweck dieses Buches schliesst es aus, auf nichtchristliche Denkmäler einzugehen. Es ist aber der Erwähnung werth, dass in der romanischen und auch noch in der gothischen Zeit die jüdischen Synagogen sich in ihrem Baustil der herrschenden Architektur des Abendlandes anpassten (älteste deutsche Synagoge in Worms, 11. Jahrhundert)[3] und keineswegs wie heutigen Tages einen unverstandenen orientalischen Stil affectirten. Ein Zug mehr zu Synagogen.

[1] Restaurationsversuch bei Viollet-le-Duc IX 144.

[2] Vgl. F. X. Kraus Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen III 626 (zusammenzuhalten mit der S. Sepolcrokirche in Pisa).

[3] Vgl. Berlepsch in der Allgem. Zeitung 1887, Nr. 126, Beil.

vielen anderen, welcher beweist, dass im frühern Mittelalter die Kluft zwischen Juden und Christen nicht so weit war als in späteren Jahrhunderten.

Befestigte Kirchen und Kirchhöfe.

Der Befestigung der Klöster und Bischofssitze ist bereits gedacht worden (I 606). Angesichts der fortwährenden Bedrohung durch feindliche Einfälle, wie der Normannen und Ungarn, waren namentlich die Grenzbezirke genöthigt, auch ihre Kirchen auf dem Lande mit der nothwendigen Bewehrung zu versehen. Der schwere, massige, mit einem Satteldach gedeckte, von spärlichen Mauerschlitzen durchbrochene Thurm, welchen die romanischen Dorfkirchen von den Vogesen herüber bis zum Bodensee, auch in Bayern und Oesterreich, neben oder über dem Eingang zu haben pflegen, dient sowol der Befestigung als der Beobachtung. Er ist eine Nachahmung der weithin ins Land gestellten römischen Vigilien. Aber man bleibt dabei nicht stehen. Der die Kirche umgebende Kirchhof wird vielfach zur befestigten Burg; mit Mauer und Wallgraben, mit Wehrgang oder doch Schiessscharten geschützt, kann er, meist hoch gelegen, in der Stunde der Gefahr der Bevölkerung des Dorfes Zuflucht gewähren. Es hat sich eine gute Anzahl solcher befestigten Kirchhöfe und Kirchen, freilich vorwaltend aus der gothischen Zeit, erhalten[1]; so in der Schweiz Muttenz, im Elsass Dangolsheim, besonders Hartmannsweiler (Fig. 75) und Hunaweier, in Schwaben Gross-Sachsenheim u. a. Dass auch Stadtkirchen als Festungen behandelt wurden, zeigt das merkwürdige Beispiel der zinnenbewehrten, mit höchst massivem Vierungsthurm ausgerüsteten Kathedrale von S. Albans in England (1070 gestiftet; Fig. 76)[2], von welcher herab einst Königin Margarete im Kampfe der weissen und rothen Rose der Niederlage der Ihrigen zusah.

IV.

Statistik der romanischen Baudenkmale.

Wir geben hier wie bei der Geschichte der Gothik eine kurze Uebersicht der bedeutendsten Denkmale, welche die in Rede stehende Periode uns hinterlassen hat. Caumont war der Erste, welcher eine ‚Geographie der Stilarten' entwarf, indem er von der Beobachtung ausging, dass die alten Provinzen Frankreichs durchweg eine eigene stilistische Richtung vertreten[3]. Auf der von ihm gegebenen Grundlage beruht die grosse von der Commission des monuments historiques gegebene, hauptsächlich von Viollet-le-Duc bearbeitete Karte. Aber schon Quicherat hat die wohlbegründete Bemerkung gemacht, dass Provinzen und Bausehulen sich keineswegs allweg decken; dass bei dieser Geographie der Stile über den homogenen Gruppen die individuellen Einzelerscheinungen unberücksichtigt bleiben und dass selbst die locale Homogeneität der Typen nur theilweise platzgreift. Man trifft sie in Frankreich hauptsächlich im Osten und längs der grossen Strassen. Der Westen und das Innere des Landes entziehen sich mehr dem Gesetz, und so zeigt sich zwischen Loire und Pyrenäen ein Durcheinander von einem halben Dutzend Typen, die geographisch gar nicht zu scheiden sind. Man wird auch für Deutschland die geographische Scheidung nicht strenge aufrecht halten können, so bequem und empfehlenswerth aus anderen Rücksichten die Uebersicht nach Landschaften ist[4].

---

[1] Verzeichniss bei Otte I 18; vgl. Kraus Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen II 147. 174.

[2] Vgl. Grundriss und Querschnitt bei Dehio Taf. 87. 89.

[3] De Caumont Abécédaire d'arch. Archit. relig. [5] p. 291. Vgl. Quicherat l. c. p. 99. 483.

[4] Für diese Uebersichten vergleiche u. a. Springer Vorschule S. 97; Grundzüge II [3] 169 f. — Otte Kunstarchäol. II [5] 57 f.; ders.

Die einst unter römischer Herrschaft gestandenen Gebiete zwischen Rhein, Maas und Mosel mögen sich noch lange ins Mittelalter hinein einen Rest römischer Technik bewahrt haben (I 606); ihre enge Verbindung mit Westfrancien erleichterte den Import der dort ausgebildeten Formen. Das älteste auf deutschem Boden stehende kirchliche Bauwerk, der Dom von Trier (Grundriss Fig. 77), wurde im 11. Jahrhundert einem Neubau unterzogen, der den römischen Kern erhielt; im 12. Jahrhundert wurde der Dom erweitert und eingewölbt[1]. Ursprünglich basilikalen Typus vertritt noch das benachbarte Echternach (S. Willibrorduskirche, 1032). Die andere ‚zweite Roma' im Rheinland, Köln, zeigt in den glänzenden Chorbauten von S. Maria im Capitol (1049 bis 13. Jahrhundert) und S. Aposteln (1199—1219) bereits

Rhein, Maas und Mosel.

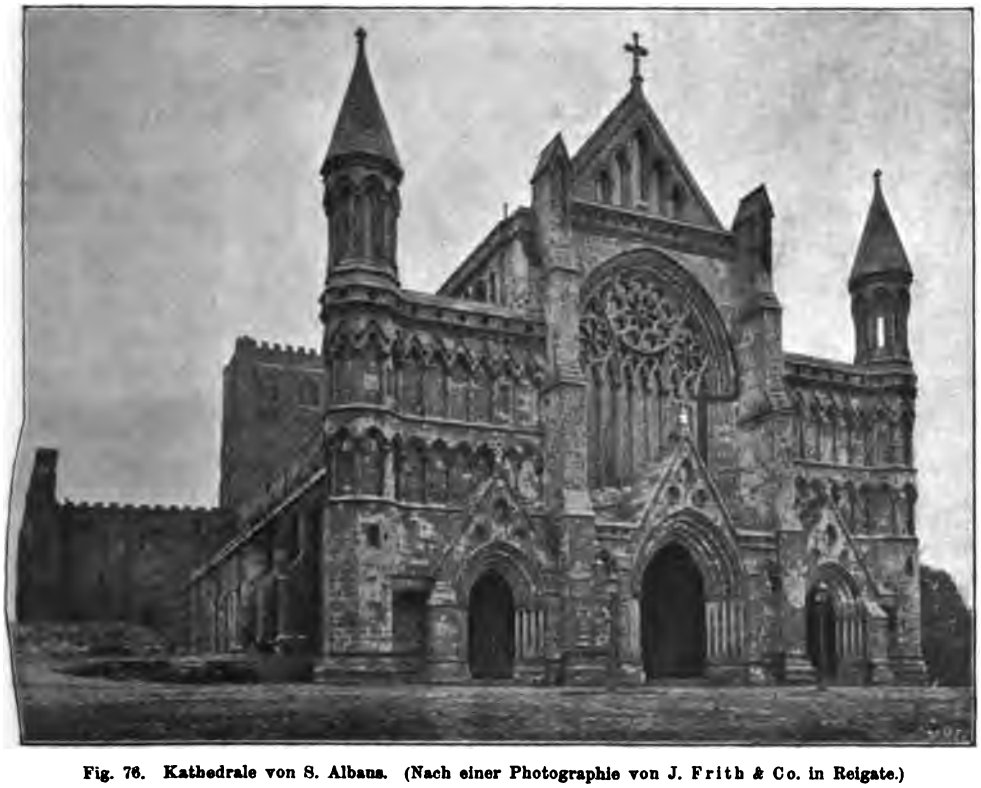


Fig. 76. Kathedrale von S. Albans. (Nach einer Photographie von J. Frith & Co. in Reigate.)

die aufsteigende Macht dieser reichsten Stadt deutschen Mittelalters. An die später erneuerte Grabkirche (?) von S. Gereon, die auf römischen Ursprung zurückgeführt wird, hatte das 11. Jahrhundert einen Langhausbau angelehnt. Die Abteikirche von S. Ludger zu Werden a. d. Ruhr reicht mit ihren

Gesch. der rom. Baukunst in Deutschland. Leipz. 1874. — Puttrich Denkm. d. Baukunst d. Mittelalters in Sachsen (Leipz. 1847), mit seinem Anhang: Systemat. Darstellung der Entwicklung d. Baukunst in den obersächs. Ländern v. 10.—15. Jahrh Leipz. 1835—1852. — Dohme Gesch. der deutschen Baukunst. Berl. 1887. — Dehio u. v. Bezold I 145 f. — De Caumont a. a. O. — Für die Speciallitteratur dieser Statistik muss ebenfalls hauptsächlich auf das von Otte und Dehio Gebotene, sowie auf die Kunsttopographien Deutschlands u. s. f. verwiesen werden (vgl. I 17), besonders Lotz Kunsttopogr. Deutschlands (Kassel 1863), die hoffentlich bald einer durchgreifenden Umarbeitung unterzogen wird.

[1] Von Wilmowsky Der Dom zu Trier. Trier 1874.

Krypten in die karolingische Zeit, bezw. ins 11. Jahrhundert; ihr Gewölbebau mit Kuppelthurm über der Vierung gehört dem Uebergangsstil an. Als besondere Eigenthümlichkeiten der kölnischen Schule werden die fächerförmigen Fenster, die Arcaturen über den Mittelschiffbogen und der seit Ende des 12. Jahrhunderts auftretende flachgelaibte Spitzbogen angeführt. Diese speciell den Uebergangsstil bezeichnenden Details können aber nicht als eine Ueberleitung des romanischen in den gothischen Stil aufgefasst werden.

Eine höchst wichtige und die eigentliche Höhe des romanischen Stils bezeichnende Gruppe ist die der mittelrheinischen Dome von Speier, Mainz, Worms, zu denen sich noch die Abteikirche zu Laach mit ihrem ausgebildeten Gewölbebau (1093 bis 1156), die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf bei Bonn (1151 geweiht), die Pfarrkirche zu Andernach (11.—14. Jahrhundert) u. a. gesellen.

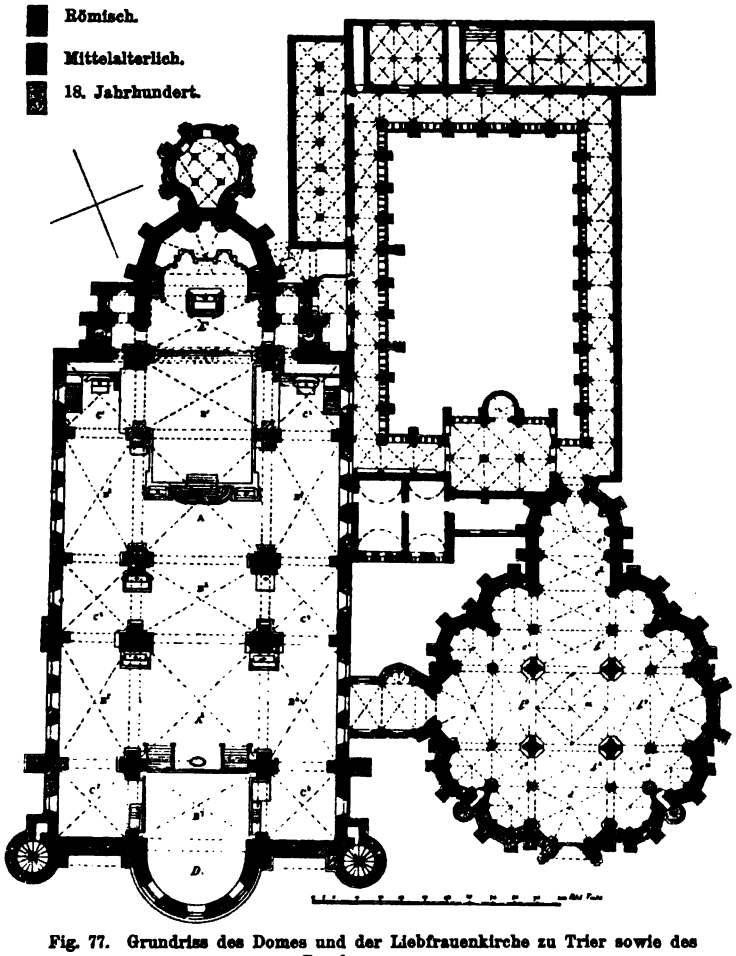


Fig. 77. Grundriss des Domes und der Liebfrauenkirche zu Trier sowie des Domkreuzganges.

Während der Gewölbebau zwischen dem Ende des 10. und der Mitte des 12. Jahrhunderts in Deutschland nur vereinzelt auftritt, gelangt er zwischen 1150 und 1200 im ganzen Rheingebiet und in Westfalen zur allgemeinen Herrschaft; über dieses Gebiet hinaus wird er erst im 13. Jahrhundert sieghaft (Dehio I 469). Für diese Entwicklung am Rhein waren die Dome zu Speier und Mainz von grösstem Belang. Der Dom von Speier[1] ist begründet durch Kaiser Konrad II ca. 1030, im ersten Bau abgeschlossen durch Heinrich III ca. 1060, sicher mit flachgedecktem Mittelschiff. Eine zweite Bauperiode mit umfassendem Umbau begann unter Heinrich IV ca. 1086 und schloss 1100 ab. Der

[1] Litteratur bei Schnaase IV 377 f. Otte Rom. Baukunst 222 f. — Neueste Bautechnische Untersuchungen W. Mayers bei Dehio I 463.

Dom wurde jetzt in allen Theilen gewölbt. Senkungen und Brandschäden machten einen abermaligen Umbau ca. 1200 nothwendig. ‚Heinrich IV beschloss den Gewölbebau als den höchsten Ausdruck des Monumentalen, und der Gedanke ist verlockend, dass er damit gleichsam ein Trutz-Cluny habe hinstellen wollen. Welchen Eindruck er mit seinem Werke in der That hervor-

Fig. 78. Der Dom zu Mainz.

rief, bezeugen die bewundernden Stimmen der in dergleichen Dingen sonst so schweigsamen Chronisten' (Dehio).

Der erste Dom zu Mainz[1], eine flachgedeckte Basilika (778—1056), reicht in die karolingische Zeit hinauf; nach dem Brande von 1081 folgt der

[1] Musterhafte Monographie von Friedr. Schneider. Berl. 1886.

Neubau, an dem Heinrich IV wieder wärmsten Antheil nahm (die 1106 geschriebene Vita des Kaisers nennt ihn den Wiederhersteller des Mainzer Münsters) und der durch Erzbischof Adalbert I († 1137) beendigt wurde (Fig. 78). Der ganze Aufbau des Mittelschiffs gehört der Bauführung von ca. 1100 an und war bereits gewölbt, wenn auch die jetzigen Gewölbe erst einer Erneuerung kurz vor 1200 angehören. Während die um 60 Jahre älteren Gewölbe von Speier noch Gratgewölbe sind, hat der Mainzer Dom schon Rippengewölbe mit spitzbogigem Quergurt. Das westliche Querhaus mit dem Martins-Chor gehört einer dritten Bauperiode, 1200—1243, an. Die bereits in Speier angestrebte Umgestaltung der Pfeiler, welche in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts die freistehende Säule völlig ablösten durch Einordnung derselben in die Gliederung der Obermauer, ist zunächst in Mainz, dann in Worms und Ellwangen (S. Veit) nachgebildet worden, indem zwischen den Fenstern und Arcaden ein Zwischengeschoss von Blendnischen, an die französischen Triforien erinnernd, eingeschaltet wird.

Der Dom S. Petri zu Worms war durch Bischof Burkhard ca. 1000 bis 1025 begründet worden; seinem ersten Bau gehören noch die vier schlanken Rundthürme in ihrem Erdgeschoss an. Auf dem alten Grundplan schuf dann Bischof Konrad II 1171—1192 einen neuen (Weihe 1182) doppelchörigen Gewölbebau, dessen Langhaus noch mannigfachen Wechsel in der Behandlung der Blenden und der triforienartigen Nischen zeigt. Das südliche Hauptportal mit den annexen Kapellen fällt ins 13. Jahrhundert.

Neben diesen massgebenden Bauten, in denen sich die Baulust und das ästhetische Verständniss des fränkischen Kaiserhauses ein wahrhaft königliches Denkmal gesetzt hat, wären noch eine Reihe kleinerer Monumente zweiten Ranges am Mittel- und Niederrhein zu nennen. Während Lorch (1090 bis 1130), S. Willibrord in Echternach (geweiht 1032), Hirzenach bei Boppard (12. Jahrhundert), S. Florin in Coblenz (Anfang des 12. Jahrhunderts), S. Johann bei Niederlahnstein, die Kirchen zu Ems, Vallendar, Bendorf, Kaiserswerth, die Benedictinerinnenkirche auf dem Salvatorberg bei Aachen, die Pfarrkirche zu Dietkirchen a. d. Lahn, die Benedictinerkirche zu Disibodenberg (1128 geweiht), S. Castor zu Coblenz (urspr. Anlage; Weihe 1208), S. Columba in Köln (urspr. Anlage), Merzig a. d. Saar (spätgothisch überwölbte Säulenbasilika) das Schema der Basilika theils mit Pfeilern, theils mit Stützenwechsel (Echternach) aufweisen, stellen die Abteikirchen von Limburg a. d. Hardt (1042 geweiht) und Schwarzach bei Baden den Typ der Säulenbasilika dar. Die Reste der Palastkirche Kaiser Friedrich Barbarossa's in Niederingelheim (jetzt evangelische Kirche) von 1154 verrathen die Kreuzform und eine antikisirende Behandlung der Pfeilercapitelle; in seiner Gründung geht der Bau auf Otto's d. Gr. Zeit hinauf. Die mächtige Stiftskirche des hl. Georg in Limburg a. d. Lahn (Fig. 79) ist ein Gewölbebau im Uebergangsstil aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts; demselben Stil gehören Kreuzgang und Kloster des hl. Matthias (S. Eucharius) bei Trier an, wo die Seitenschiffe der Basilika schon gewölbt waren, während das anscheinend ursprünglich auf Ueberwölbung angelegte Mittelschiff eine Balkendecke hatte. Den Gewölbebau prägen auch die 1202 begonnene, 1232 geweihte Cistercienserkirche Heisterbach bei Königswinter, die Prämonstratenserkirchen zu Arnstein (1139—1208) und Knechtsteden (begonnen 1138), die Pfarrkirche zu Bacharach, das Münster zu Bonn (11.—13. Jahrhundert), die Severi-Pfarrkirche zu Bop-

pard (12. und 13. Jahrhundert), die Klosterkirche zu Brauweiler (1051 bis 13. Jahrhundert), S. Cunibert in Köln (13. Jahrhundert, vollendet 1247), S. Martin und S. Maria in Lyskirchen, S. Mauritius ebenda, Eberbach (Cistercienserkirche, 1186 geweiht), S. Martin in Worms (1255), S. Paul in Worms (Umbau 1110, Mittelthurm und Westbau 1261), die Kirche zu Münstermaifeld (Westthurm 10. Jahrhundert) aus.

Fig. 79. Der Dom zu Limburg. (Nach Förster, Deutsche Kunst.)

Bodensee und Oberrhein.

Am Bodensee und am Rhein folgten den ersten christlichen Ansiedlungen (seit 6. und 7. Jahrhundert) im goldenen Zeitalter der mächtig aufstrebenden Abteien S. Gallen und Reichenau eine Reihe hervorragender kirchlicher Bauten, welche zunächst den Typ der flachgedeckten Basilika bewahren — bald als Säulenbasilika (wie S. Georg auf Reichenau-Oberzell, um 984 f.; Reichenau-Niederzell, Osttheile 799—802, Langhaus 1164;

Allerheiligen in Schaffhausen, geweiht 1064, vollendet 1101; Petershausen bei Constanz, erster Bau Bischof Gebhards II, 979—995; auch der Neubau von 1162 f. soll eine Säulenbasilika gewesen sein, zerstört 1548; Constanz: ursprünglicher Kern des jetzigen romanischen Doms wol 1054 bis 1089), bald als Pfeilerbasilika (Reichenau-Mittelzell, 980—12. Jahrhundert; von dem ersten Bau des Basler Münsters, 1018, steht der basilikale Charakter nicht fest, der zweite Bau des 12. Jahrhunderts war ein Gewölbebau, der seit 1356 gothisirt wurde. Auch das Grossmünster in Zürich ist ein rundbogiger Gewölbebau [1227], älter das Frauenmünster, geweiht 1170).

Elsass. Die grosse Rheinebene zwischen Vogesen und Schwarzwald sah seit dem Aufblühen des Strassburger Bischofssitzes und namentlich im Zeitalter der ersten Staufen eine stattliche Menge romanischer Kirchen entstehen, deren solide und massige Verhältnisse die derbe Gediegenheit des alemannischen Volksschlags bezeugen. An Säulenbasiliken besitzt oder besass das Elsass Mutzig und S. Peter und Paul in Weissenburg; an Pfeilerbasiliken Altdorf, Altenstadt, Avolsheim, Bergholz-Zell; den Gewölbebau vertreten hier Alspach, Gebweiler (seit 1162), Kaysersberg, Lautenbach, Maursmünster, Murbach (seit 1139), Neuweiler, Obersteigen, Pfaffenheim, Rosheim, S. Johann, Schlettstadt (S. Georg und S. Fides), in Strassburg S. Stephan und die Osttheile des Münsters (Krypta Anfang des 11. Jahrhunderts, Osttheile zwischen Ende des 11. Jahrhunderts und 1176); den Stützenwechsel bietet die Basilika in Surburg, wie rechts vom Rhein die alte Stiftskirche von Gengenbach. Im wesentlichen haben auch das Münster von Altbreisach (Gewölbebau) und dasjenige von Villingen und der Querhausbau des Freiburger Münsters (1220) sowie die jetzt in Freiburg stehende Cistercienserkirche von Thennenbach den Charakter des elsässischen Gewölbebaues.

Schwaben. Schwaben hat durch die Hirsauer Congregation starke Einwirkung der burgundisch-cluniacensischen Schule, namentlich nach der Richtung der decorativen Sculptur, aufgenommen, die hier nicht selten einen phantastischen Zug hat. Im allgemeinen herrscht hier die Pfeilerbasilika vor. Als Hauptwerke der schwäbischen romanischen Kunst sind zu nennen: die 1692 zerstörte Peter- und Paulskirche in Hirsau (1083—1091), die Aureliuskirche ebenda, die kreuzförmige Säulenbasilika zu Alpirsbach (geweiht 1098), die Cistercienserkirche zu Bebenhausen (1188 begründete Pfeilerbasilika im Uebergangsstil), die spitzbogige Pfeilerbasilika zu Denkendorf, die Stiftskirche S. Veit zu Ellwangen (spätromanischer Gewölbebau, 1124 geweiht), die Säulenbasilika zu Faurndau bei Göppingen (zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts), die spätromanische flachgedeckte Pfeilerbasilika zu Gmünd, die kreuzförmige Pfeilerbasilika der Cisterciensерabtei Herrenalb, die Cistercienserkirche zu Maulbronn (kreuzförmige Pfeilerbasilika 1146—1178), die Pelagiuskirche zu Rottweil.

Bayern. Auch die romanischen Bauten Bayerns verrathen im 12. und 13. Jahrhundert die phantastische Ueppigkeit des Ornaments, manche Extravaganz in der Symbolik der Sculpturen, in den architektonischen Formen noch lange grosse Roheit. Die ältesten Bauwerke (‚alter Dom' und Vorhalle von S. Emmeram zu Regensburg) zeigen eine sorgsamere Technik mit antikisirender Profilirung. Hauptschöpfungen dieser bayerischen romanischen Kunst sind der alte Kern des Augsburger Doms (11. Jahrhundert), die Pfeilerbasilika

von Frauenchiemsee, der Dom zu Freising (gothisirte Pfeilerbasilika von 1160—1205), die kreuzförmige Pfeilerbasilika von Prüfening (seit 1109), in Regensburg die Allerheiligen-Grabkapelle (1155—1165), der ‚alte Dom', die ‚alte Kapelle', die S. Erhartskrypta (dreischiffiger Pfeilerbau) u. a.

Fig. 80. Der Dom zu Bamberg.

Die österreichischen Alpenprovinzen verrathen italienisch-lom- Oesterreich.
bardische Einflüsse (in Salzburg, durch Erzbischof Konrad I, 1106—1148), auch niedersächsische (Basilika mit je zwei Säulen im Wechsel mit einzelnen Pfeilern). Das Lavantthal besitzt in den Domen von S. Paul, Gurk

und Sekkau namhafte Bauten des 12. Jahrhunderts, Oesterreich solche in den Wiener Kirchen (Michaelerkirche, Neustadt, Schöngraben) aus dem Uebergangsstil; im Gewölbebau der Cistercienserkirche zu Heiligenkreuz herrscht noch der Rundbogen, in der Cistercienserkirche zu Lilienfeld (1202 f.) bereits der Spitzbogen. Den Uebergang zur Gothik bezeichnen auch Zwettl und S. Stephan zu Wien in seiner Westfront. Unbedeutender sind die Bauten Böhmens und Mährens, wo die Benedictiner in Trebitsch und die Cistercienser in Tischnowitz im gothisirenden Uebergangsstil bauten.

Franken. In Franken stellen die Klosterkirche von Heilsbronn (geweiht 1150), S. Burchard in Würzburg (1033—1042), S. Jakob zu Bamberg Säulenbasiliken dar; der Pfeilerbau ist durch andere später sehr überarbeitete Würzburger Denkmäler, den Dom und die Schottenkirche, die ursprüngliche Anlage des Doms von Eichstätt (11.—13. Jahrhundert) vertreten. Den spätromanischen Typ vertritt die glanzvolle Schöpfung Heinrichs II, der Dom zu Bamberg (Fig. 80), ein doppelchöriger, vierthürmiger Gewölbebau, zu dem die Gothik den Westtheil u. s. f. hinzufügte (Weihe 1230), während Gelnhausens Pfarrkirche (seit 1170, bezw. 1230—1260) den spitzbogigen Pfeilerbau in seiner reichsten decorativen Entfaltung, die Stiftskirche zu Fritzlar die spitzbogige Pfeilerbasilika repräsentiren.

Hessen. Die hessische Architektur hatte in der doppelchörigen Säulenbasilika des 9. und 10. Jahrhunderts zu Fulda (seit 1697 durch einen Barockneubau ersetzt) ebenso einen Ausgangspunkt wie diejenige des Odenwalds in den karolingischeu Bauten zu Seligenstadt und Erbach. Leider ist das Hauptdenkmal der hessischen Kunst, die grossartige Säulenbasilika von Hersfeld (geweiht 1144), sammt der dreischiffigen Säulenkrypta von 1040 dem Vandalismus der Franzosen zum Opfer gefallen. Zu nennen sind daneben die Cistercienserkirche zu Arnsburg a. d. Wetter (Gewölbebau), die Prämonstratenserkirche zu Ilbenstadt bei Friedberg (Pfeilerbasilika mit Nebenapsiden, geweiht 1159).

Westfalen. Westfalen hat sich sehr lange den Holzbau erhalten, dann länger als die Umgebung an dem romanischen Stil festgehalten und namentlich eine grosse Anzahl sehr einfacher, fast jedes äussern architektonischen Schmucks entbehrender spätromanischen Bauten hervorgebracht. Den basilikalen Säulenbau findet man noch in der Benedictinernonnenkirche Neuenheerse bei Paderborn (1165), den Stützenwechsel (besonders Pfeiler zwischen gekuppelten Säulen) in Boke, Böhle, S. Peter in Soest (‚alte Kerk', kreuzförmig gewölbte Basilika); sonst herrscht der Pfeilerbau vor, bezw. die überwölbte Basilika und die Hallenkirche. Beispiele von letzterer bieten die Ludgerikirche zu Münster (ursprünglich spätromanische gewölbte Pfeilerbasilika mit achteckigem Mittelthurm), die Johanniskirche zu Billerbek bei Koesfeld (Uebergangsstil, 1234); die überwölbte Basilika repräsentiren der Dom zu Münster (vollendeter Uebergangsstil, 1225—1261), der S. Patrocli-Dom zu Soest (ursprünglich nur in den Seitenschiffen gewölbte kreuzförmige Pfeilerbasilika, 12. Jahrhundert) u. a. Erwähnung verdienen ausserdem hier die Schlosskapelle von Arnsperg, die Augustinerstiftskirche zu Barsinghausen (seit 1203), die Stadtkirche zu Büren, S. Cunibert zu Bremen (Kr. Soest, Stützenwechsel), die Marienkirche zu Dortmund (spätromanische gewölbte Pfeilerbasilika), die Benedictinerinnenkirche zu Fischbeck bei Hameln (flachgedeckte Pfeilerbasilika), das Bonifazimünster zu Hameln (kreuzförmige Hallen-

kirche), die Münsterkirche zu Herford (desgl.), die Kilianskirche zu Höxter (Pfeilerbasilika mit gerade abschliessendem Chor), die ursprüngliche, seit dem Dreissigjährigen Krieg ganz umgebaute Benedictinerkirche zu Corvey, die Klosterkirche zu Langenhorst (seit 1178), die grosse Marienkirche zu Lippstadt (geweiht 1178, im 13. Jahrhundert zur dreischiffigen Hallenkirche umgebaut), die Cisterciensерkirche zu Loccum (1240—1277; spitzbogige Pfeilerbasilika), der Dom zu Minden (Kern 1062 ff.), der Dom zu Osnabrück (überwölbte Pfeilerbasilika im Uebergangsstil), ebenda die Johanniskirche (dreischiffiger Hallenbau im gothisirenden Uebergangsstil), in Paderborn die Bartholomäuskapelle (dreischiffiger gewölbter Hallenbau, seit 1017) und der Dom (ursprünglich gerade geschlossene Pfeilerbasilika, geweiht 1143, im 13. Jahrhundert zur Hallenkirche im Uebergangsstil umgebaut), weiter bei Paderborn die Benedictinerkirche Abdinghof (gerade geschlossene und überwölbte Pfeilerbasilika, seit 1031), die Stiftskirche in Vreden u. s. f.

Sachsen und Thüringen bieten unter dem einheimischen Kaiserhause der Ottonen das Bild raschesten und erfreulichsten Aufschwungs. Als älteste Denkmale treten die Wipertikrypta zu Quedlinburg (10. Jahrhundert) und die Frauenklosterkirche zu Gernrode (958) auf. Neben Quedlinburg erheben sich Merseburg und Magdeburg, vor allem bildet Hildesheim unter Bischof Bernward den Mittelpunkt eines vielseitigen Kunstlebens. Frühzeitig tritt hier als Characteristicum der Stützenwechsel auf; beliebt sind Doppelchöre und hohe Krypten, dann ein mächtiger von Thürmen flankirter Westbau. In Hildesheim kommt dazu in dem den Altarraum umziehenden Umgang ein cluniacensischer Einfluss. Auch die Häufung der Apsiden (in Königslutter 5!) ist der sächsischen Architektur, welche mit dem Braunschweiger Dom (1173) den Typ des ausgebildeten gewölbten Pfeilerbaues erreicht, eigenthümlich. In der feinen Gliederung der Arcaden und Pfeiler weisen die obersächsischen Bauten zu Paulinzelle (vgl. Fig. 81) u. a. das Höchste auf, während die Capitellbehandlung in Gernrode, Ilsenburg, Merseburg u. a. noch lebhaft an die Schnitzwerke des Holzbaues erinnert. Zu erwähnen sind hauptsächlich die Liebfrauenkirche zu Arnstadt bei Erfurt (Ende des 12. Jahrhunderts; gewölbtes Langhaus); der Dom zu Braunschweig (1173—1227, gewölbte Pfeilerbasilika); die Benedictiner-Doppelklosterkirche zu Bürgeln bei Jena (Pfeilerbasilika, 1133, jetzt Ruine); die Benedictinerkirche zu Drübeck (doppelchörige Basilika); die ehemalige Benedictinerkirche auf dem Petersberge bei Erfurt (Pfeilerbasilika von 1147); der Dom zu Freiberg, von dessen romanischem Bau sich ausser den Kreuzgängen die berühmte Goldene Pforte im reichsten Uebergangsstil erhalten hat; die Stadtkirche zu Freiburg a. d. Unstrut; die Frauenstiftskirche zu Gandersheim (Reste des ersten, 1073 abgebrannten Baues); der Dom zu Goslar (ursprünglich Basilika mit Stützenwechsel, 1050, dann in einen spätromanischen Gewölbebau verwandelt); die Liebfrauenkirche zu Halberstadt (Pfeilerbasilika, 996—1023, später überwölbt, geweiht 1146); die Pancrazikirche zu Hamersleben (flachgedeckte Säulenbasilika, 1135); der Dom zu Hildesheim (flachgedeckte, später gothisirte Basilika mit Stützenwechsel, Apsis von 1190); S. Godehard ebendaselbst (flachgedeckte Basilika mit Chor-

Sachsen und Thüringen.

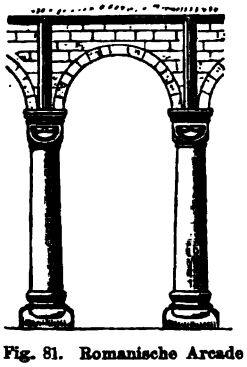


Fig. 81. Romanische Arcade in Paulinzelle.

umgang, 1133—1172); die Stiftskirche zum heiligen Kreuz ebenda (Pfeilerbasilika, 1079); S. Michael ebenda (doppelchörige Basilika mit zwei Querschiffen, 1033); die Benedictinerkirche zu Ilsenburg (ursprünglich doppelchörige Basilika mit Stützenwechsel); die Benedictinerkirche zu Königslutter (Pfeilerbasilika, 1135); in Magdeburg ursprüngliche Anlagen am Dom (Kreuzgang), an S. Johannis (Westfaçade) u. s. f.; die älteren Theile am Dom zu Merseburg (11. Jahrhundert); der Dom zu Naumburg (sehr bedeutender spätromanischer Gewölbebau, seit 1135?); die Ruine der herrlichen Benedictiner-Doppelklosterkirche zu Paulinzelle bei Stadt-Ilm (in fünf Apsiden ausladende Säulenbasilika, 1105—1119); die Cisterciensèrkirche zu Pforta (Pfeilerbasilika, 12.—13. Jahrhundert); die Stiftskirche des hl. Servatius zu Quedlinburg (Basilika mit Stützenwechsel, 1129 geweiht, mit Resten, die dem Brande von 1070 vorausgehen); die Augustinerklosterkirche zu Wechselburg (1184).

Norddeutsche Tiefebene.

In dem norddeutschen Tieflande, wo nördlich und östlich von der

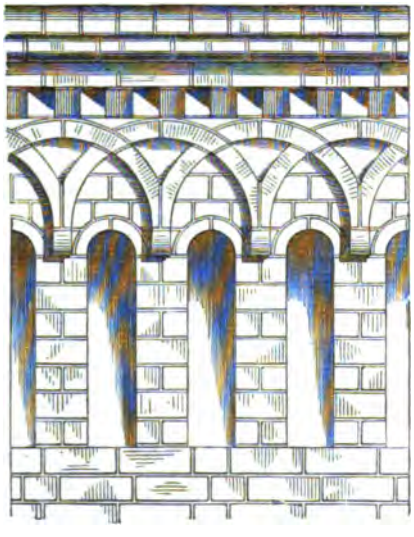


Fig. 82. Hauptgesims der Apsis von Dobrilugk.

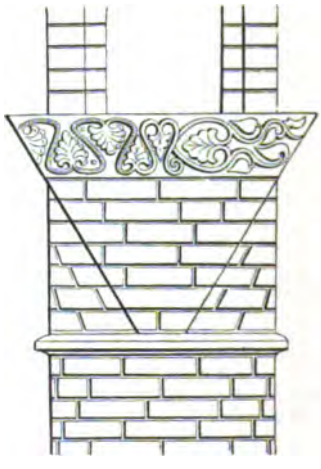


Fig. 83. Säule mit Trapezcapitell aus Jerichow.

Elbe das Christenthum erst seit dem 12. Jahrhundert Eingang fand, führte der Mangel an Bruchsteinen zur fast ausschliesslichen Verwendung des Backsteins oder Ziegels *(opus latericium)*, der nur hie und da mit dem Granit abwechselt. Der Basilikentypus wird festgehalten, man sucht durch Zusammenfügung der (nicht profilirten) Ziegelsteinchen eine Wirkung zu erzielen, die dem freien köstlichen Werke des rheinischen Architekten und Bildhauers nie gleichkommt, aber doch oft recht gefällig und glücklich ist (vgl. Fig. 82 u. 83). Die Bauten bleiben im Rohbau stehen und zeigen ausser der warmen Farbe des Mauerwerks das ganze so saubere Fugen- und Lagerungswerk. Neuerdings wird dieser norddeutsche Backsteinbau auf ein Zusammentreffen holländischer und lombardischer Einflüsse (um 1150) in der Altmark zurückgeführt[1]. Die wichtigsten Denkmäler dieser Kunst bieten Brandenburg (Dom, rundbogige Pfeilerbasilika, 1165—1187); Bremen (Dom, flachgedeckte kreuzförmige Pfeilerbasilika, 11.—13. Jahrhundert); Jerichow (Prämonstratenserkirche,

[1] Dehio I 505.

kreuzförmige, flachgedeckte Pfeilerbasilika, Säulen mit Trapezcapitellen [Fig. 83], 1147—1152 begonnen); Kamin in Pommern (Dom, kreuzförmige Basilika,

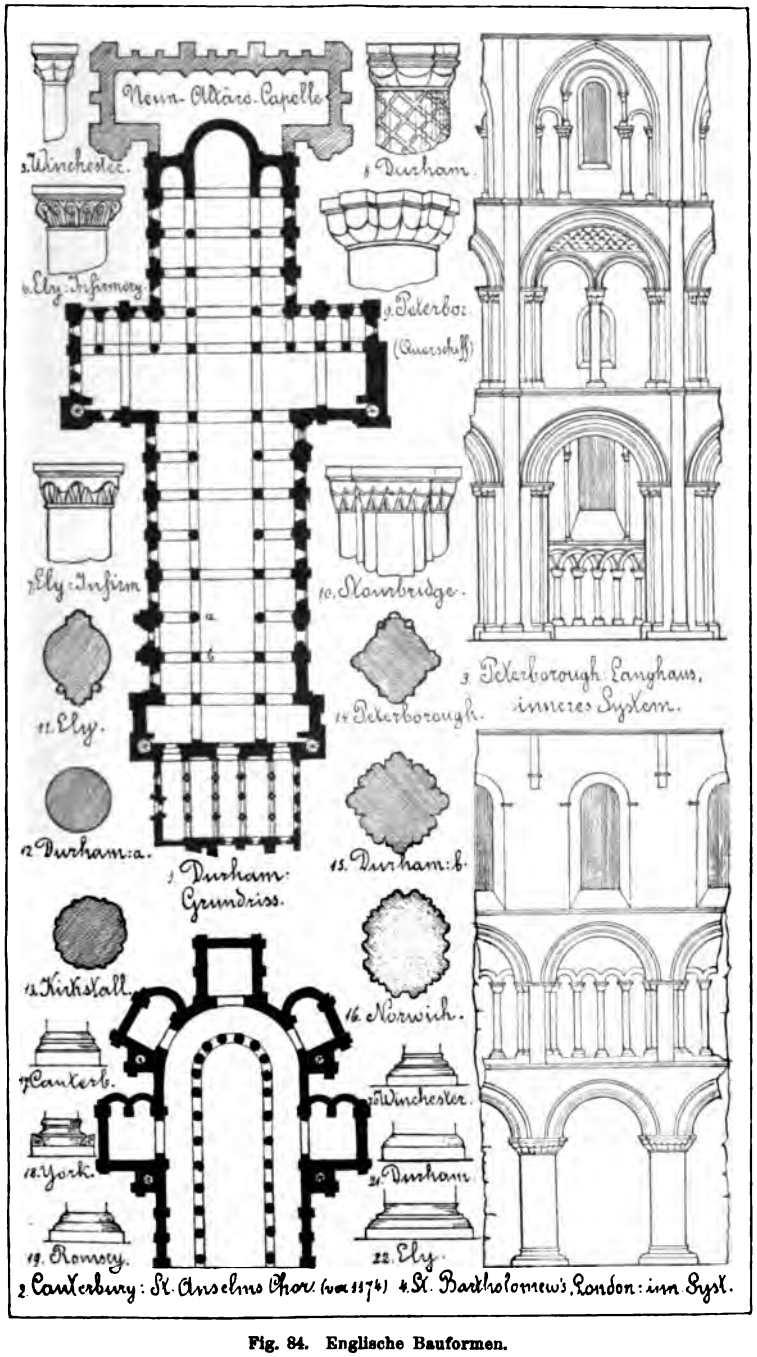


Fig. 84. Englische Bauformen.

seit 1176); Lehnin bei Brandenburg (Cistercienserkirche, 1180); Lübeck (Dom, seit 1173, Pfeilerbasilika); Rathenow (Pfarrkirche, 1200—1210); Ratzeburg (Dom, kreuzförmige Pfeilerbasilika, 1144 geweiht, Copie des

Braunschweiger Doms); Schleswig (Dom und Michaelskirche, ca. 1100); Zinna (Cistercienserkirche, spitzbogige Pfeilerbasilika, seit 1170).

Centralbauten. An Centralbauten bietet Deutschland eine doppelte Gruppe: die in den östlichen Landen, Oesterreich, Böhmen, Kärnten und Steiermark, in mehr als hundert Exemplaren auftretenden Karner (Todtenkapellen), von denen allerdings ein gutes Theil der Gothik angehört, wie auch die norddeutschen Backsteinrundbauten sämmtlich gothisch sind; viel wichtiger sind die westdeutschen, rheinischen Centralanlagen, von denen wol die Mehrzahl auf das Vorbild des Aachener Oktogons (II 6) zurückgeht. So die Frauenklosterkirche zu Ottmarsheim im Oberelsass (um 1040), die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf bei Bonn (1151—1175), die Schlosskapellen zu Vianden (ca. 1220) und Kobern a. d. Mosel (1218), die 1494 gothisch umgebaute Kapelle zu Mettlach a. d. Saar (11. Jahrhundert). Auf die ursprünglich oder im Kern centrale Anlage der grossen Kölner Schöpfungen S. Maria im Capitol, S. Aposteln, Gross S. Martin, wie auch von S. Quirin zu Neuss, der Liebfrauenkirche in Roermond hat kürzlich Dehio (I 553) hingewiesen.

England. Die Engländer theilen die der Gothik vorausgehende Baugeschichte ihres Landes nach einem angelsächsischen und normannischen Stil ein; jenem schreiben sie die nach der Austreibung der Dänen sich mehrenden Bauten des Landes bei, diesen lassen sie von der Eroberung Englands durch die Normannen 1066 bis Ausgang des 12. Jahrhunderts herrschen, wo die Gothik ihren Einzug hält. Von dem angelsächsischen Stil haben sich nur einzelne Reste und Details erhalten, welche nicht zu dem Schlusse berechtigen, dass sich hier ein von dem continentalen Typus der spätkarolingischen Basilika sehr verschiedener Typus ausgebildet hat. Die Denkmäler des normannischen Stils stehen hinter denjenigen der auf dem Festland ansässigen Normannen entschieden zurück; ihr Aufbau ist plump, die Decoration willkürlich (vgl. Fig. 84). Charakteristisch ist ihnen das sogen. gefältete Capitell *(capiteau godronné)*, die Länge der Kirchen, die Verlegung des Transeptes nach der Mitte des Langhauses und der gerade Chorabschluss, der wol auf den die ganze Architektur Englands im 12. Jahrhundert stark bestimmenden Einfluss der Cistercienser zurückzuführen ist. Das Ornament ist vorzugsweise geometrischer, nicht vegetabilischer Art. Hauptdenkmäler sind der 1070 begonnene Neubau der Kathedrale in Canterbury, welcher bis auf die Krypta, den Westchor und die Thürme dem gothischen Umbau des 12. Jahrhunderts gewichen ist, die befestigte Kirche von S. Albans (oben Fig. 76), die Kirchen zu Gloucester, Durham, Ely, Peterborough, Lichfield, Chichester u. s. f.

Frankreich. In Frankreich waren die Denkmäler der karolingischen Baukunst durch die verheerenden Einfälle der Normannen im Norden, der Sarazenen im Süden grösstentheils zerstört worden. Auch von den Bauten, welche unmittelbar nach 911, wo die Normannen sesshaft wurden, entstanden, und die wol neuen Gedanken Ausprägung gaben, ist nur wenig mehr erhalten. Sehr wichtig ist nun die Beobachtung, dass im Kirchenbau die Grenze zwischen dem gewölbten System und dem flachgedeckten sich fast genau nach der Grenze zwischen den beiden grossen Sprachgebieten der Langue d'oc und der Langue d'oeil richtet[1]. Die Provence hat fast keine Reste flachgedeckter

[1] Dehio I 248.

Basiliken mehr aufzuweisen, während die Balkendecke in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts im Loirebecken noch die Regel war; sie wich an der untern Loire indessen mehr und mehr dem einschiffigen Saalbau, der in der Touraine selbst bei grösseren Anlagen beliebt wird. Typisch merkwürdig ist die Prioratskirche von S. Généroux im Poitou[1], deren Grundriss ein einfaches Parallelogramm darstellt. Unter den frühromanischen Basiliken des Loiregebietes steht S. Martin in Tours in seinem Umbau von 1014 obenan, dann der alte Kern der Kathedrale S. Cyr von Nevers (910—1028). Bald wird dem Chorbau besondere Aufmerksamkeit erwiesen und derselbe als selbständiges Motiv behandelt. Zunächst schliesst die halbkreisförmige Apside noch direct an das Hauptschiff an; gewöhnlich schiebt sich ein Zwischenraum, wenn man will, ein Vorderchor ein. Weiter geht die Erweiterung des Chores zum

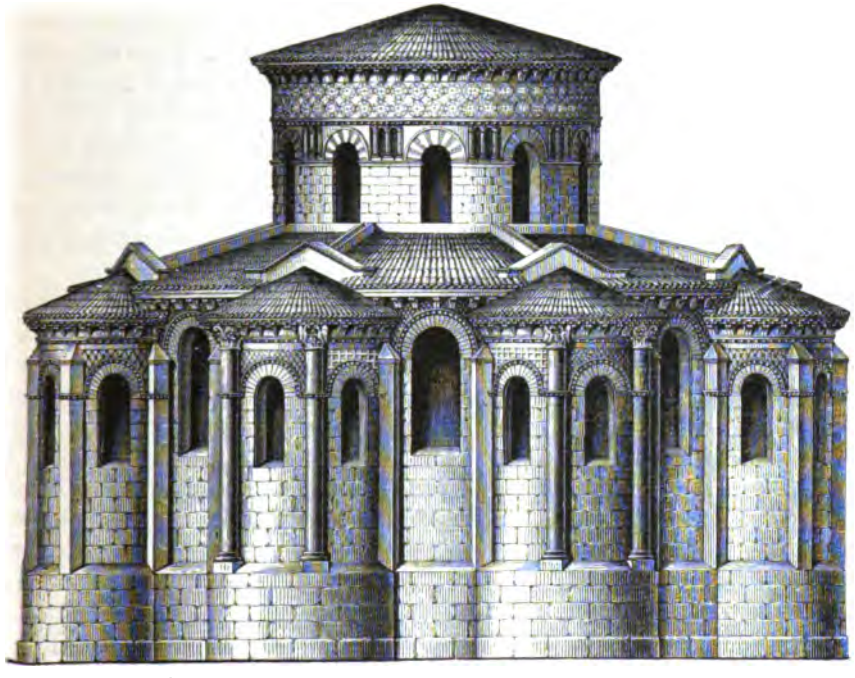


Fig. 85. Chor von Notre Dame du Port zu Clermont-Ferrand.

Rundchor mit Umgang und ausstrahlenden Kapellen, jenem Grundrissmotiv, welches der romanischen Kunst Frankreichs ihren eigenartigen glänzenden Charakter verleiht. Die ältesten Beispiele dieser Neuerung sind Notre Dame de la Couture in Le Mans[2] und S. Martin in Tours[3]. Die Evolution der radianten Kapellen finden die französischen Archäologen gewöhnlich zuerst in der Kathedrale von Le Mans (seit 834), Dehio in S. Martin in Tours (997), worauf dann, für weitere Kreise massgebend, Clermont-Ferrand folgt. Die viereckigen Chöre mit Nebenchören treten im 11. und 12. Jahrhundert auf und sind hauptsächlich durch Cluny vertreten. Im innern Aufbau wird das dreigeschossige System vornehmlich in der Champagne heimisch und wirkt von da nach Lothringen und dem Hennegau. Die Kathedrale von Beauvais (um 990 f.), S. Germain-des-Prés in Paris (990—1014),

[1] Dehio Taf. 79. 84. [2] Ebd. 119[7. 7a]. [3] Ebd. I 267.

S. Remy in Reims, die Kathedrale von Tournay in Belgien (seit 1146) sind hier in erster Linie zu nennen.

Provence. Unter den Denkmälern der Provence sind die Kathedrale von Arles (12. Jahrhundert), die Kirchen von S. Gilles, von Montmajour bei Arles (mit spitzbogiger Kuppel überwölbtes Quadrat), die Kathedralen von Nîmes, Valence, Carcassone zu nennen. Einen ganz eigenthümlichen Typ zeigen die Bauwerke der Auvergne. Tonnengewölbe und Pfeilerordnung bleiben herrschend; ein neues Motiv ist die Einsetzung einer Empore, die als zweites Stockwerk über den Seitenschiffen steht und sich über die westliche Vorlage hinzieht. Die Seitenschiffe setzen sich über das Transept hinaus als Chorumgang fort, an den sich kleine apsidale Ausladungen anlehnen. Bunter musivischer Steinschmuck, Häufung der Pilaster und Halbsäulen, oft ein Thurm über der die Vierung deckenden Kuppel vervollständigen den Eindruck dieser in ihrer Art einzigen Architektur, deren Hauptwerk Notre Dame du Port zu Clermont-Ferrand ist (12. Jahrhundert; Fig. 85). Verwandt erscheint die Abteikirche von Conques, während die Kathedrale von Puy-en-Velay im Mittelschiff achteckige Kuppelwölbungen zeigt. S. Front in Périgueux ist, wie schon bemerkt, eine in Form eines griechischen Kreuzes angelegte, mit fünf Kuppeln gedeckte Imitation byzantinischer Vorbilder, vielleicht nach S. Marco in Venedig geschaffen. Eine merkwürdige Annäherung an das Centralsystem zeigt S. Sernin zu Toulouse (1096) mit seinem dreischiffigen Querhaus und seinem Chorumgang.

Burgund. Burgund hat sowol in der Architektur als Plastik starke Einwirkung der Provence und damit Reminiscenzen der altrömischen Kunst (z. B. cannelirte Pfeiler in Autun) in sich aufgenommen. In das Tonnengewölbe lässt man Stichkappen einschneiden, auch kommen quer liegende Tonnengewölbe in den Mittelschifffeldern vor. Chorumgang mit Kapellenkranz, Emporen, westliche Vorhalle sind Motive, welche hier weiter entwickelt werden. Dann aber geht man frühzeitig zum Kreuzgewölbe über und nimmt die Diagonalrippen als constructive Glieder in den Bau auf. In dieser Hinsicht wie in der reichsten Anwendung plastischen Schmucks steht die Abteikirche von Vezelay obenan. Neben ihr sind S. Philibert zu Tournus mit seinen plumpen Rundpfeilern (11.—12. Jahrhundert; Fig. 90), der Dom zu Autun (seit 1132) mit seiner antikisirenden Triforienbildung, die Abteikirche Paray-le-Monial in gleicher Hinsicht, die Kathedrale zu Langres (Anlehnung an die Kreuzgewölbe der nördlichen Schule) zu nennen. Von der grossen, leider abgebrochenen Mutterkirche des Cluniacenserordens, Cluny (begonnen 1089, beendet 1139), war schon die Rede. Hier war neben der Gliederung der Pfeiler und dem Gewölbebau namentlich der Thurmbau (sieben Thürme!) betont. Auch S. Bénigne zu Dijon ist zerstört. Von diesen burgundischen Bauwerken ist auch die Westschweiz (Romainmoutier, Payerne, S. Sulpice am Genfersee, der Dom von Sitten, S. Maurice) berührt.

Westfrankreich. In Westfrankreich beobachtet man in den Kathedralen von Angoulême, Cahors, Saintes, besonders in der Abteikirche zu Fontévrault Nachklänge der byzantisirenden Bauart von S. Front in Périgueux, während das Poitou ausser spätrömischen Einflüssen in seiner phantastischen Decoration das Walten der zügellosen keltischen Phantasie verräth. Diese die ganze Façade überziehende wilde Ornamentation zeigt z. B. Notre Dame la Grande zu Poitiers. Anjou und Maine nähern sich durch frühe Aneignung des Kreuzgewölbes dem Norden (Kathedrale von Angers, Le Mans),

die Normandie verbindet frühzeitig das Kreuzgewölbe in den Abseiten mit dem System der flachgedeckten Basilika, cultivirt mit Vorliebe die Triforien an den Mittelschiffsoberwänden; im Grundriss hält sie gern das Kreuz fest und in der Detailbildung verräth sie durch den herben und ernsten Zug ihrer Ornamentik den unvermischten nordisch-germanischen Charakter. Das Ornament ist geometrischer (Schachbrett, Stern, Raute, Zickzack, Schuppen- und Mäanderfriese), nicht vegetabilischer Natur. Hauptdenkmale dieser Baukunst sind die Kirchen zu Jumièges (Ruine, 1067), Bocherville (um 1060), S. Etienne und S. Trinité zu Caen (11.—12. Jahrhundert), die Anfänge der Kathedrale zu Bayeux u. a.

Von Centralbauten hat Frankreich ausser den Templerkirchen und abgesehen von Montmajour u. a. noch die Rotunde von S. Bénigne in Dijon (seit 1101), die Kirche von Charroux im Poitou (Verbindung der Rotunde mit dem Langhaus), das S. Sépulcre in Neuvy, S. Michel d'Entraigues, S. Emilion (in der Gironde), Rieux Mérinville bei Carcassone, in der Bretagne Quimperlé und Lanleff.

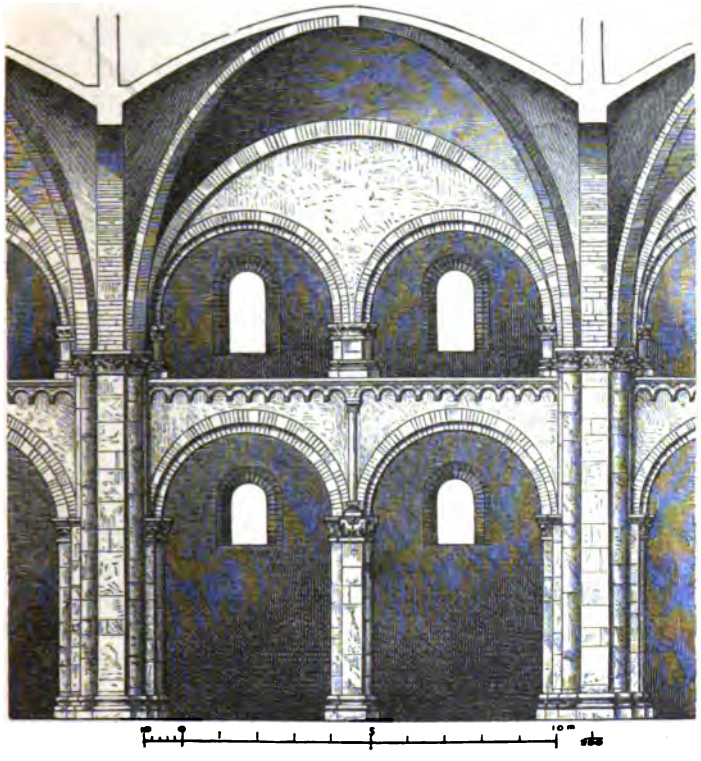


Fig. 86. System von S. Ambrogio zu Mailand.

Spanien[1] hat der geistigen Bewegung Europa's wenig Neues zugebracht, seine nationale Kraft verzehrte sich im Mittelalter im Kampfe mit den Arabern. Seine Architektur trägt dem entsprechend überall den Charakter des Anlehens bei den Fremden. Seit die Mauren zurückweichen, überlassen sie schon viele ihrer Cultgebäude den Christen zum Gottesdienst (so S. Cristo de la Luz zu Toledo, 1085) und maurischer Einfluss erhält sich in der Ornamentik der ganzen hispanischen Kunst. Nicht minder stark aber äussert sich nach der constructiven Seite derjenige Frankreichs. Die flachgedeckte Basilika fehlt auch hier fast gänzlich, und frühzeitig gelangt der aquitanische

Spanien.

[1] Laborde Voyage pitt. et historique de l'Espagne, deutsch Leipz. 1809. — Villa España artística y monum. Par. 1842. — Caveda Gesch. der Baukunst in Spanien. Herausgegeb. von Kugler, Stuttg. 1858. — Street Some Account of Gothic Architecture in Spain. Lond. 1865. Vgl. Lübke Gesch. d. Archit. I [6] 646.

Gewölbebau zur ausschliesslichen Herrschaft jenseits der Pyrenäen. Zunächst herrscht das Tonnengewölbe, dann dringen auch aus Auvergne und Burgund die Choranlagen mit Umgang und radianten Kapellen ein, seit Ausgang des 12. Jahrhunderts wird das Kreuzgewölbe siegreich. Im 13. Jahrhundert steht man einem glänzenden decorativen Uebergangsstil, ähnlich dem rheinischen und vielleicht von diesem beeinflusst, hier gegenüber. Als Hauptdenkmäler sind zu nennen: Santiago de Compostella (Tonnengewölbe, 12. Jahrhundert), S. Isidoro zu Leon (1149), in Segovia S. Millan, S. Esteban, S. Martin; S. Pedro in Huesca, S. Pablo in Barcelona, in Gerona S. Pedro de las Galligans und S. Nicolas (spitzbogiges Tonnengewölbe), ebenda der Kreuzgang der Kathedrale. Coruña bietet in S. Maria del Campo eine Hallenkirche, desgleichen Olite in S. Pedro, Salamanca in seiner alten Kathedrale ein Beispiel des decorativen Uebergangsstils (Ende des 12. Jahrhunderts), ebenso Zamora (seit 1174?). Gleichfalls dem reichen Uebergangsstil gehören S. Maria zu Benavente und S. Vicente zu Avila, vor allem aber die Kathedralen zu Siguenza, Tarragona (12.—13. Jahrhundert), Lerida und Tudela an. Sehr merkwürdig sind noch die den französischen Chorabschluss aufweisende Abteikirche zu Veruela und S. Ana zu Barcelona. In Portugal, welches den Granitbau pflegte, nennt man als romanische Denkmäler die Klosterkirchen zu Santarem und Alcobaca, die Kathedrale von Evora.

Italien. In Oberitalien[1] stehen sich zwei ganz verschiedene Richtungen entgegen. In Venedig das Byzanz verwandte, wenn auch rein byzantinische S. Marco (s. o. S. 94); daneben tritt in der Lombardei und den angrenzenden Landschaften sehr früh die gewölbte Pfeilerbasilika auf. So in Como (S. Abbondio, S. Corpoforo, S. Fedele), in Verona (Baptisterium, S. Lorenzo), in Genua (S. Donato), in Casale (Dom, 1107), in den Domen von Parma, Modena (1184), Piacenza, Ferrara (1135), im Umbau von S. Ambrogio zu Mailand (Fig. 86), in S. Michele zu Pavia, in Borgo S. Donnino. Den Stützenwechsel hat S. Zeno in Verona (Umbau von 1138); durch hochgezogene Seitenschiffe ist die Cisterciensерkirche zu Chiaravalle (1221) bemerkbar; eines der frühesten Beispiele spitzbogiger Arcaden und Gewölbe bietet S. Andrea in Vercelli. Eine seltsame Verbindung des romanischen Kreuzgewölbes in den Seitenschiffen mit dem Kuppelsystem von S. Marco in den Haupträumen ist der Santo zu Padua (schon bald nach dem Tode des hl. Antonius, 1231, begonnen und im 14. Jahrhundert im wesentlichen abgeschlossen). Von Centralbauten sind vor allem die Baptisterien von Parma, Cremona, Gravedona zu nennen. In den benachbarten Gebieten des dalmatinischen Littorale kreuzen sich lombardische, toscanische und venetianische Einflüsse (Zara, Spalato, Arbe, Traù).

In Rom, welches durch die normannische Plünderung 1054 wieder in den Zustand tiefster Verarmung zurückgeführt war, hielt man bis zum 12. Jahrhundert einfach an dem überkommenen Typus fest, ja man kehrte selbst zur Architravbildung zurück. Die sogen. Casa di Rienzo (d. h. Crescentius) zeigt,

[1] Vgl. H. Gally Knight The Ecclesiastical Architecture of Italy. 2 vols. Lond. 1842. — Chapuy Italie monumentale et pittoresque. Paris (unkritisch). — O. Mothes Baukunst des Mittelalters in Italien. Jena 1883. — C. Borro Architettura del medio evo in Italia. Mil. 1880. — Norton Historical Studies of Church-building in the Middle-Ages. Venice, Siena, Florence. New-York 1880. — Dazu die betreffenden Abschnitte in Burckhardt Cicerone und Lübke Geschichte der Architektur I [6] 601 f.

wie man sich bei Neubauten nur durch geschmacklose Häufung der Decoration mittelst antiker Spolien zu helfen wusste. S. Vicenzo ed Anastasio bei den Tre Fontane, gegründet von Honorius I, von Hadrian I restaurirt, von Innocenz II 1140 den Cisterciensern übergeben, wird um diese Zeit seine jetzige Gestalt erhalten haben: eine höchst einfache Pfeilerbasilika mit Tonnen-

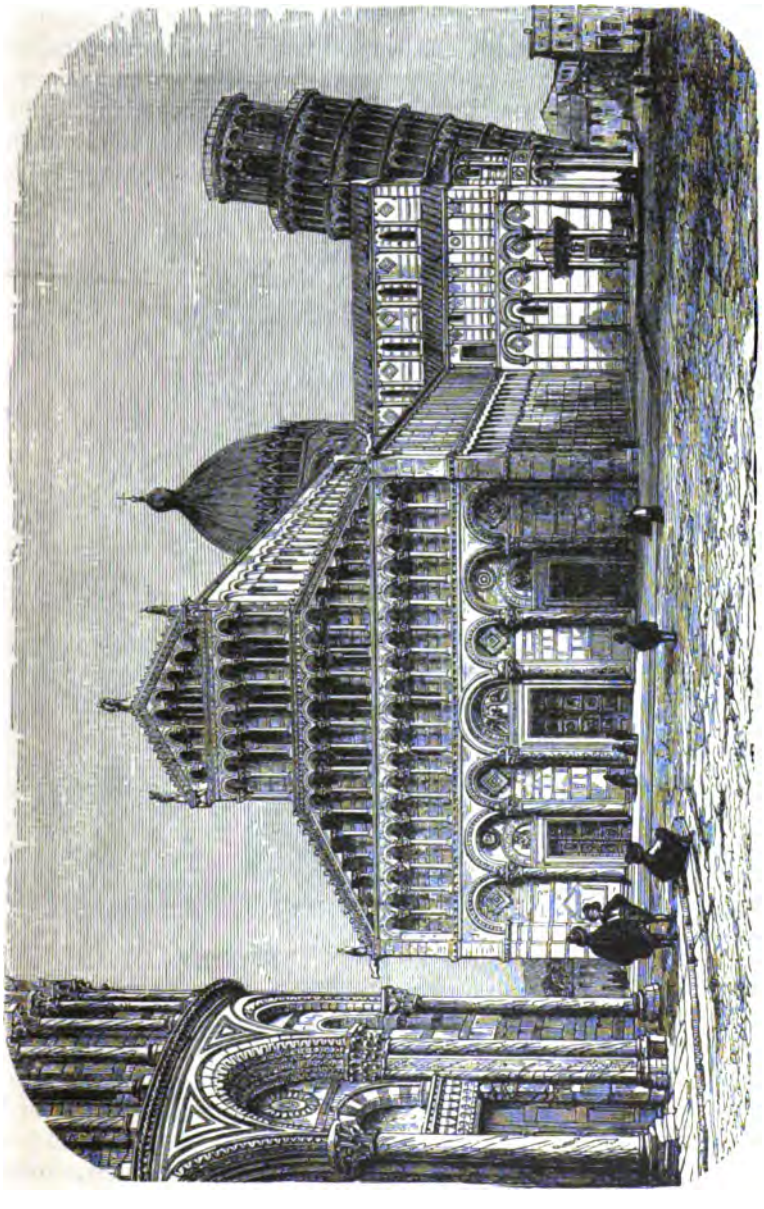


Fig. 87. Der Dom zu Pisa. (Links das Baptisterium, rechts der Campanile.)

gewölbe, deren Fenster noch den altchristlichen Verschluss mit perforirten Marmortafeln zeigen. Auch die jetzige Oberkirche von S. Clemente, welche nach dem Brande von 1084 erbaut wurde, ist in dieser Zeit vollendet worden; ihr Vestibulum ist von 1090. Von der Cosmatenarbeit, welche im 12. Jahrhundert den Hauptschmuck der römischen Kirchen bildete, wird später die

Rede sein. Anders lagen die Bedingungen in Toscana, dessen rasch aufstrebende Städte bald Wohlstand und Bildung genug besassen, um achtenswerthe Werke zu unternehmen und neuen Baugedanken sich zu erschliessen. Pisa, im 11. Jahrhundert auf der Höhe seiner Macht, schuf sich durch Reinaldus und Busketus (um 1105) seinen Dom (Fig. 87), den Papst Gelasius II weihte. Das fünfschiffige Langhaus trägt im Mittelschiff eine auf 24 Säulen ruhende vergoldete Cassettendecke; die vier Nebenschiffe mit ihren 44 Säulen sind mit Kreuzgewölben gedeckt. Die Kuppel wurde im 13. Jahrhundert mit der Galerie von Zwergbögen und Wimpergen umgeben. Die Anwendung wechselnder Lagen schwarzen und weissen Marmors für die Aussenbekleidung gibt in Verbindung mit den annexen Gebäuden, dem 1174 gegründeten, von Bonnano Pisano begonnenen, dann (1233) durch Benenato und (ca. 1260) durch Wilhelm von

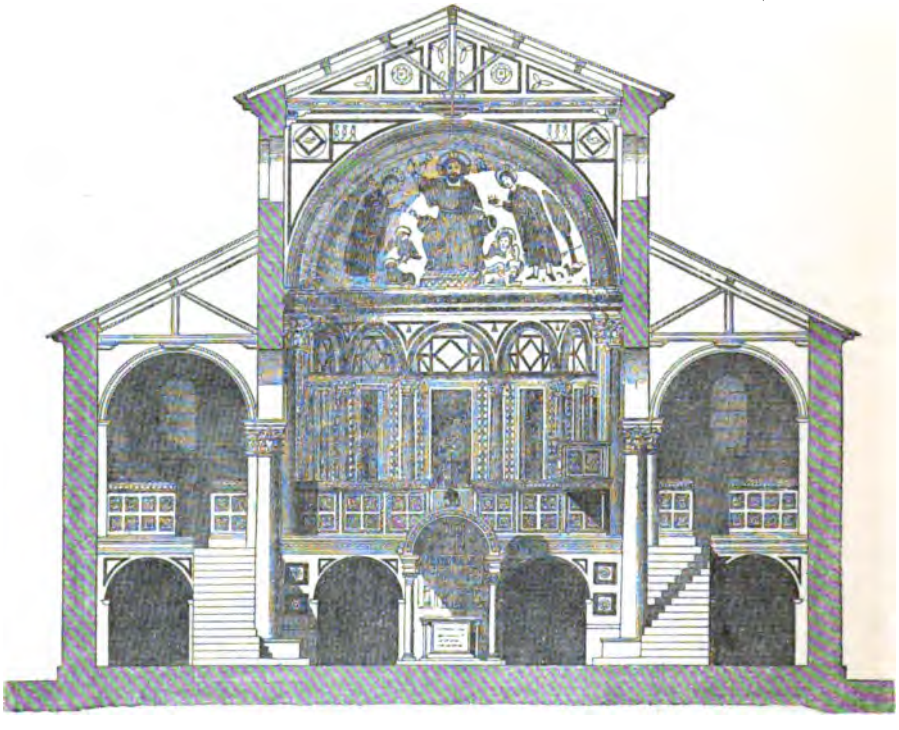


Fig. 88. Querschnitt von S. Miniato bei Florenz.

Innsbruck u. A. fortgeführten schiefen Thurm, dem Campanile, dem 1153 gegründeten, von Diotisalvi gebauten Battistero und dem 1278 durch Giovanni Pisano begonnenen, im 14. Jahrhundert vollendeten Camposanto, diesem Dom seine unvergleichliche, einzigartige Erscheinung. Die Vorliebe für den farbigen Schichtenwechsel und die kleinen Säulenarcaden offenbart sich auch an den Bauwerken von Lucca (Dom S. Martino, 1050—1070, S. Giovanni e Reparata, S. Michele), Pistoia (Dom), neben welchen noch der Dom von Prato, S. Andrea und S. Giovanni fuoricivitas ebenda, S. Maria della Pieve zu Arezzo und der Dom von Ancona zu nennen sind. Florenz erhielt zu Anfang des 12. Jahrhunderts den jetzigen Bau seines Battistero's, dem vielleicht eine frühchristliche, sicher eine langobardische Anlage vorausgegangen war und an dem noch das 13. Jahr-

hundert bis 1293 beschäftigt war, ein Oktogon mit Spitzbogenkuppel, den später seine Erzthüren vor allem berühmt machen sollten. Eine ähnliche decorative Behandlung des Aussenbaues wie diese Taufkirche — Dante's ‚bel San Giovanni' (Inf. XIX, 17) — zeigt die vor der Stadt auf den Colli gelegene Kirche S. Miniato (Fig. 88), die schon Karl d. Gr. beschenkt, 1013 Bischof Hildebrand mit Hülfe unseres deutschen Kaiserpaares Heinrich II und Kunigunde wiederhergestellt hatte. Der jetzige Bau, eine dreischiffige Basilika ohne Transept, wird dem 12. Jahrhundert zugeschrieben, doch sieht Mothes in ihm die alte karolingische Kirche mit einer Façade des 10. Jahrhunderts. Bemerkenswerth ist das Stützensystem: ein mit vier Halbsäulen besetzter Pfeiler folgt auf je zwei Säulen, breite Quergurten, welche die Pfeiler verbinden, tragen den offenen Dachstuhl; die Abseiten haben flache Decken. Die Gliederung der Façade durch fünf rundbogige Arcaden und drei Portale im Untergeschoss, rautenförmig verzierte Dachschrägen, cannelirte korinthische Pilaster, gerades Gebälk im Obergeschoss, die Anwendung farbigen Marmors geben dem Bau einen höchst eigenartigen Charakter, in welchem sich antike Elemente mit der Phantastik des Mittelalters wunderbar mischen.

Ausser den genannten Baptisterien besitzt namentlich Oberitalien noch eine grosse Zahl Centralanlagen, die als Taufkirchen dienten; von ihnen seien die zu Biella, Arsago, S. Tommaso in Limine bei Almenno, Asti, Gravedona, das S. Sepolcro zu Bologna (Umbau im 12. Jahrhundert), Cremona, besonders Parma erwähnt. Letzteres fällt in den Ausgang des 12. Jahrhunderts (Benedict Antelami, 1196) und ist insbesondere durch seine Portalsculpturen berühmt (s. u.).

Byzantinische, maurische, normannische Einflüsse, auch solche der Pisaner, schaffen in Unteritalien eigenthümliche Bauwerke, wie die gewölbte Pfeilerbasilika des Doms von Salerno (ca. 1080), den Dom von Amalfi, den von Ravello. Neapels alte Kathedrale, S. Reparata, stellt eine kleine Basilika mit Spitzbogen neben antiken Säulen dar. Apulien bietet die Säulenbasilika neben dem Stützenwechsel und die Emporanlagen. Man bewundert den Säulenwald in der Krypta des Domes zu Bari (seit 1034), die colossale Unterkirche desjenigen zu Trani (1143), die Façade zu Troia (1093—1119). Einen mit der Façade verbundenen Glockenthurm hat der Dom zu Lucera, der auf deutsche Einflüsse zurückgeht. Es ist schon hervorgehoben worden, wie reich diese apulischen Bauwerke an plastischem Schmuck, prachtvollen Kanzeln, Ambonen, Cancelli, Portalsculpturen u. dgl. sind (Benevent, Sessa, Ravello, Salerno u. s. f.).

In Sicilien hatten seit dem 9. Jahrhundert die Sarazenen Werke geschaffen, deren Nachwirkung sich in dem phantastischen, überreichen Decorationsstil der Normannen, in der Anwendung des decorativen Spitzbogens, überhöhter und hufeisenförmiger Bögen, Stalaktitengewölben u. s. f. verspüren lässt. Andererseits entlehnten die Normannen den Grundriss ihres Kirchenbaues dem römischen Basilikenschema, die Kuppel holten sie aus Byzanz, das ihnen auch die musivische Kunst lieh, aus dem germanischen Norden brachten sie den Thurmbau in organischer Verbindung mit dem Körper der Kirche zu. Die Hauptwerke dieser Architektur sind die zwischen byzantinischen und maurischen Einwirkungen getheilte einschiffige Kirche S. Giovanni degli Eremiti zu Palermo (1132—1148), dann die Martorana (erste Hälfte des 12. Jahrhunderts) und die Cappella Palatina ebendaselbst (1129 bis 1140), weiter die Dome zu Palermo (1171—1185), Monreale (1172 bis

1189) und Cefalù (1132—1148). Die Martorana (S. Maria dell'Ammiraglio, 1143 von König Rogers Admiral gestiftet) hat in ihrem Thurm das älteste

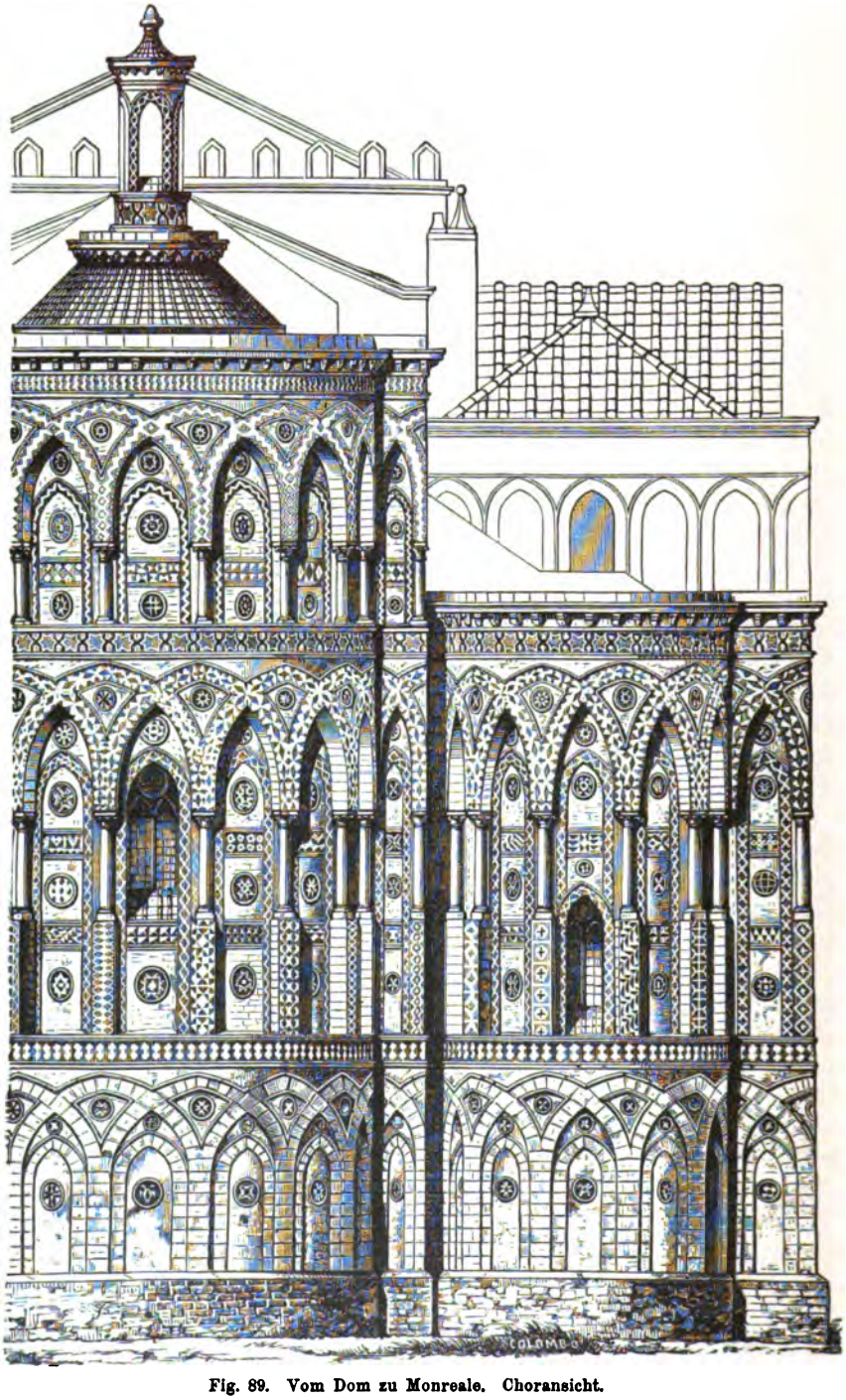


Fig. 89. Vom Dom zu Monreale. Choransicht.

specifisch normannische Bauwerk Palermo's. Das dreischiffige Innere hat Spitzbogen auf ungleichen Granitsäulen, das Ganze überragt von einer durch

vier Tonnengewölbe getragenen Kuppel. Der musivische Schmuck dieses Kleinods macht es, wie die Cappella Palatina, berühmt. Diese stellt eine kleine dreischiffige Basilika mit drei Apsiden dar; die Säulen sind durch überhöhte Spitzbogen verbunden, auch die Kuppel hebt sich von vier Spitzbögen ab. Nirgends hat man so wie hier den Eindruck einer zauberischen Pracht, an der alle hier vorausgegangenen Culturentwicklungen — die Antike, Byzanz, das mohammedanische Araberthum wie der katholische Occident — ihren Antheil haben. An dem Dom zu Palermo hat die Ueberarbeitung Fuga's (1784) das Innere total verändert; aber die Chorseite bewahrt noch ihr altes Gepräge und gibt den Eindruck einer herrlich gegliederten, ungeheuern Baumasse, zu der auch die schöne Westfaçade stimmt. Der Dom von Monreale, auf dem Terrain eines der Mutter Gregors d. Gr. gehörigen Gutes durch König Wilhelm II gebaut, ist eine dreischiffige Anlage in lateinischer Kreuzform, dem alten Basilikenschema verwandt, in seinen überhöhten Spitzbogen arabische Formensprache redend, durch seine Chorseite bedeutsam (Fig. 89); doch sind alle architektonischen Formen dem wunderbaren Mosaikenschmuck untergeordnet. Daneben ist der quadratische 52 *m* Seitenlänge besitzende Kreuzgang des alten Benedictinerklosters (1176) zu erwähnen, dessen Ausdehnung und dessen plastischer Schmuck (Einfassung durch mosaicirte Spitzbogen) ihn zu einem der köstlichsten Werke dieser Gattung machen.

So ist die romanische Kunst Italiens der getreue Ausdruck jener seltsamen Mischung indigenen und eingewanderten germanischen Elementes, aus der sich der italienische Nationalcharakter entwickeln sollte. Schon jetzt zeigt sich das Ueberwiegen des Beharrens auf den horizontalen und decorativen Neigungen; der constructive Gedanke fällt, im Gegensatz zu dieser auf den Genuss gehenden Tendenz Italiens, ganz auf diese Seite der Alpen: dahin, wo jetzt die Führung der Weltgeschichte liegt, wo, in diesem Sinne, von den *‚gesta Dei per Francos‘* geredet werden kann. In dem Dom zu Palermo schlafen die beiden letzten grossen Staufenkaiser, deren Sinn auf die gegenseitige Durchdringung des germanischen und italienischen Geistes gerichtet war. Ihre Politik ist an diesem Versuch zu Grunde gegangen; aber so tief auch ihr persönliches Werk verschüttet wurde, der Samen, den diese Hohenstaufen ausgeworfen, hat sich fruchtbar erwiesen, und nach Jahrhunderten haben Litteratur und Kunst zwei Nationen zusammengeführt, welche durch die Politik auf immer entzweit schienen.

Fünfzehntes Buch.

Die nationalen Baustile des Nordens (Fortsetzung). Gothische Architektur.

I.

Gothik. Bezeichnung.

In der Einleitung, welche Vasari seinen ‚Vite' vorausgeschickt hat, spricht er (c. 3) von der Baukunst der Alten und stellt dieser dann die *‚lavori tedeschi'*, die Arbeiten der Deutschen, gegenüber, welche sich, wie er bemerkt, von jener durch Ornament und Verhältnisse wesentlich unterscheiden. ‚Jetzt', sagt er, ‚gelten sie nicht mehr für hervorragend, sondern sind als monstruös und barbarisch aufgegeben, da sie allen Ordnungen (der Alten) widersprechen und mit ihren unselig gehäuften Fialen und Pyramiden *(facevano una maledizione di tabernacolini l'un sopra l'altro, con tante piramidi e punte e foglie, che non ch'elle possano stare, pare impossibile ch'elle si possano reggere)* das Unmögliche erstrebten: sie sehen eher aus als aus Papier denn aus Stein und Marmor gefügt. Diese Manier war von den Gothen erfunden worden, welche die antiken Bauwerke zerstörten, ganz Italien mit ihren fluchwürdigen Bauten *(questa maledizione di fabbriche)* erfüllten, vor denen Gott jedes Land in Zukunft bewahren wolle und von denen zu sprechen sich jetzt nicht mehr lohnt.'

In dieser Auslassung des berühmten Kunstschriftstellers der Renaissance besitzen wir unzweifelhaft den authentischen Nachweis über den Ursprung der Bezeichnung, welche seit Jahrhunderten für die vom 12. bezw. 13. Jahrhundert bis zum Rinascimento herrschende Architektur Europa's in Geltung ist. ‚Gothisch' war seit dem 17. Jahrhundert bei Italienern wie Franzosen gang und gäbe zur Bezeichnung dessen geworden, was mittelalterlich und barbarisch erschien[1]. Man hat dafür in unserer Zeit andere Namen in Vorschlag gebracht. In einem viel berufenen, bald Raffael bald Castiglione zugeschriebenen Briefe an Leo X war schon die Rede gewesen von einer *maniera tedesca* im Gegensatz zu der *greca* und *romana*. Die Vorstellung, dass der gothische Stil von Deutschland ausgegangen, führte zu der Befürwortung des Namens ‚deutscher oder germanischer Stil'; und die weitere Annahme, dass sich in ihm das specifische Kunstideal unseres deutschen Mittelalters ausprägte, liess eine Zeitlang die Bezeichnung ‚christlich-germanischer Baustil' bevorzugen (A. Reichensperger). In Frankreich entschied sich Caumont zuerst für den Terminus *architecture ogivale*, wobei er von der falschen Unterstellung ausging, das *ogive* ursprünglich Spitzbogen bedeute, während das Wort zunächst und eigentlich die Kreuzrippe bezeichnet. Deutsche hielten sich demnach

[1] Vgl. R. Rosières in Revue archéol. XIX (1892) 348 s. — Molière sagt in ‚La gloire du Val-de-Grace' fast wie Vasari: ... ‚Le fade goût des ornements gothiques, Les monstres odieux des siècles ignorants Que de la barbarie ont produit les torrents.'

für verpflichtet, den Caumont'schen Irrthum durch Erfindung des Namens ‚Spitzbogenstil' zu verbreiten[1]. Unter den Franzosen erhoben sich de Verneilh, Lassus und Quicherat gegen Caumont, und namentlich bestand Letzterer auf Beibehaltung der Bezeichnung ‚gothisch'[2]. Neuestens wollte Anthyme Saint-Paul, der früher *‚architecture française'*, dann *‚art catholique'* vorgeschlagen hatte, die Gothik *‚art gallican'* genannt wissen[3], wogegen sich mit Recht R. de Lasteyrie erhob, indem er zunächst die Bezeichnung ‚gothisch' — *gothique* als gutes altes Französisch in Schutz nahm und als die nach Lage der Dinge immerhin annehmbarste und unzweideutigste vertheidigte, dann aber auch aufwies, dass Caumont die Bedeutung des Spitzbogens weit übertrieben habe, und dass man diesen fürderhin nicht mehr als ein absolutes Kriterium der auf die romanische folgenden Baukunst erachten dürfe. Denn der Spitzbogen begegnet uns schon seit Anfang des 12. Jahrhunderts in Kirchen, die sonst gar nichts mit der Gothik gemein haben, und umgekehrt findet sich der Rundbogen zuweilen noch in kirchlichen Bauwerken, deren Wölbung und Strebebogen nicht mehr erlauben, sie romanisch zu nennen[4].

Man wird also bei der Bezeichnung ‚gothisch' verbleiben, ganz abgesehen davon, ob sich für dieselbe auch ältere Belege aus der Uebung des Mittelalters selbst beibringen lassen[5].

Ursprung.

Mit der Frage der Bezeichnung der Gothik ist die Frage nach dem Ursprung dieser Kunst noch nicht entschieden.

Man hat diesen Ursprung früher abwechselnd in Deutschland (Wiebeking, Stieglitz, Fiorillo, Boisserée u. A.) und England (Bentham, Milner, J. Carter, neuestens wieder J. F. Colfs[6]), in der Normandie und in Spanien gesucht. Ausgehend von der Vorstellung, als sei der Spitzbogen das Characteristicum dieses Stils, und angesichts der Thatsache, dass dieses Motiv sich frühzeitig im Orient findet, leitete man dann die Gothik von der orientalischen, speciell der arabischen Baukunst ab. In einer ‚Geschmackslehre' von 1799 (Berlin) heisst es, der ganz rohe und durch das Nomadische ihrer Lebensart bestimmte Geschmack der Araber habe in dem, was man ein gothisches Gebäude nennt, tulpenartige Linien zur Begrenzung der Körper in der Baukunst angebracht.

Es war zu Anfang der vierziger Jahre, dass ein Franzose in demselben Augenblick die Herkunft des neuen Stils aus Deutschland erwiesen zu haben glaubte, wo ein deutscher Architekt, Mertens, durch das Studium der in Paris vereinigten Aufnahmen französischer Kirchen zu der Ueberzeugung gelangte,

---

[1] Richtiger schlugen dafür Andere, wie W. Buchner (Leitf. d. Kunstgesch., Essen 1878), ‚Augivalstil *(von augivae = ogives)*' vor.

[2] Quicherat De l'ogive et de l'archit. dite ogivale (Revue archéol. VII [1850] 65 s.), auch in seinen Mél. d'arch. et d'hist. p. 497 s.

[3] A. Saint-Paul L'innommée (Bull. mon. LVIII [1893] 411 s.). — Der Ausdruck *‚gallicano more'* findet sich in der ‚Vita' des Desiderius von Cahors (7. Jahrhundert), Labbé Nov. Bibl. manuscr. libr. I 707. — Vgl. zu dieser ganzen Frage Reimers Scema novum (Zeitschr. für bild. Kunst XXII [1887] 125).

[4] R. de Lasteyrie L'archit. goth. (Bull. mon. LVIII [1893] 523 s.).

[5] Solche fand man in der Angabe des Pseudo-Fredegund, wo von einem im 6. Jahrhundert in Rouen (an der Stelle der spätern gothischen Kirche S. Ouen) errichteten Gebäude gesagt wird, es sei *manu gothica* gebaut; ferner in der ‚Vita s. Audoeni' c. 71 (Anal. Bolland. V), wo es heisst: ‚Ecclesia ... fertur miro opere constructa *artificibus Gothis*, ab antiquissimo Clotario Francorum rege'; vgl. Tongabi im Bull. mon. LIII (1887) 387. — Neuestens fehlt es auch nicht an Solchen, welche Ursprung der Sache und des Namens bei den spanischen Westgothen suchen.

[6] Colfs La filiation généalogique de toutes les écoles gothiques. 4 vols. Paris 1884 s. I. École mère-gothique. Vgl. dazu Revue de l'art chrét. XXVI (1884) 219; XXVII (1885) 385.

dass das älteste gothische Bauwerk die Westfaçade (1135—1140) und der Chor (1144 vollendet) der Abteikirche von S. Denis bei Paris sei, dass der urkundlich als Leiter dieses Baues bezeugte Abt Suger von S. Denis ‚Erfinder dieses Stils', Paris der Ausgangspunkt der gothischen Baukunst sei und diese Schöpfung der Gothik bewirkt wurde durch den Zusammentritt der Kunst der Schule von Francien (Isle de France) mit der Schule von Palermo[1].

Félix de Verneilh trat dann in Frankreich für den französischen Ursprung der Gothik ein, den die Franzosen selbst früher nicht reclamirt hatten, und den nun auch die Engländer, wie Gally Knight und Hallam, zugeben mussten[2]. Die ältesten gothischen Gebäude in England, das von einem französischen Architekten geschaffene Schiff der Kathedrale von Canterbury (um 1176) und die Kirche des Temple (1183), erwiesen sich als jünger denn die gothischen Bauwerke des nördlichen Frankreich. Von hervorragender Bedeutung sind auch hier die Untersuchungen Quicherats[3], welche immer von der Ueberzeugung ausgehen, dass die architektonische Entwicklung des 12. und 13. Jahrhunderts die Consequenz der Brechung der Gewölbe ist[4]. Die Frage: Zu welcher Zeit treten die Kreuzrippen in der Gewölbebildung auf? beantwortete er, abweichend von Caumont, der sie um Mitte des 11. Jahrhunderts in den (später überarbeiteten) Abteikirchen S. Etienne und La Trinité zu Caen zuerst wollte gefunden haben, dahin, dass die Portalhalle zu Moissac (Zeit Philipps I), diejenige zu S. Victor in Marseille (Anfang des 12. Jahrhunderts, nicht, wie man früher annahm, ca. 1040) und der Rundbau von Sainte-Croix in Quimperlé (um 1100) die ältesten Beispiele dieser Construction seien. Die weitere Frage, ob die Kreuzrippe in der ältern Architektur nirgends verwendet worden sei, beantwortet er bejahend. Die Kreuzrippe entwickelte sich unzweifelhaft aus dem Gratgewölbe, das er in den in mehreren alten Quellen erwähnten *Cancri* orientalischer Bauwerke zu erkennen glaubt[5]. Die Byzantiner sollen dies Motiv nicht gekannt haben. Quicherat unterstellt, dass es auf irgend einem Wege aus dem Orient zu den Franken gekommen sei, so dass schliesslich alle Einzelmotive der mittelalterlichen Architektur in der ihr voraufgehenden, sei es römischen, sei es byzantinischen, sei es sarazenischen, schon gegeben gewesen wären. ‚Damit', meint er, ‚ist nichts gegen die Originalität unserer Conceptionen gesagt; im Gegentheil bestätigt sich die Ueberzeugung, dass auf dem Gebiete der Kunst schaffen nicht heisst, Mittel erfinden, sondern mit bekannten Mitteln neue Wirkungen erzielen.'

Andere Wege schlug die französische Forschung neuerdings ein. Gonse und mit ihm übereinstimmend Anthyme Saint-Paul leugnen, dass die Kreuz-

---

[1] F. Mertens Paris baugeschichtlich im Mittelalter (Wiener Bauzeitung 1843, 159 f.); ders. Die Baukunst in Deutschland (Berl. 1850) S. 20. 53. 101.

[2] F. de Verneilh Origine française de l'architecture ogivale (bei Didron Ann. arch. II [1845] 133 s.; III 1 s.; VI 139 s.). — Gally Knight in Bulletin monumental IV 211. — Hallam History of Middle-Age IV 228.

[3] Quicherat De l'ogive et de l'architecture dite ogivale (l. c.) und Mélanges d'archéol. et d'hist. l. c.

[4] ‚Les transformations ultérieures de l'architecture des églises furent la conséquence de ce commode fractionnement des voûtes' (Mélanges p. 499).

[5] Die von Adamnanus (Acta SS. Ord. s. Bened. saec. III, II 502) im 7. Jahrhundert beschriebene kleine Kirche an der Stelle, wo der Tradition nach Christus vor der Taufe seine Kleider ablegte, war *quattuor suffulta cancris;* solche *cancri* werden auch in einer handschriftlichen Beschreibung des Pharus von Alexandrien und des Theaters zu Heraklea in Bithynien erwähnt.

rippe den Alten bekannt war, und dass von irgend einem Import der Bogen- oder Gewölbebildung aus dem Orient, etwa durch die Kreuzfahrer, Rede sein könne. Die von Quicherat angerufenen *Cancri* seien ganz anders zu erklären[1]. Die von demselben behauptete Priorität der kreuzrippigen Anlagen in Südfrankreich kann so wenig wie diejenige gewisser Bauwerke im Anjou, in Vezelay oder Sens, S. Loup oder Langres vor der Kritik mehr bestehen; vielmehr erscheint die Isle de France als der Ausgangspunkt der neuen Kunst; speciell muss das durch die Punkte Paris, Nantes, Beauvais, Noyons, Soissons, Château-Thierry, also die von der Oise und Aisne, Seine und Marne begrenzte Region des alten Valois, Beauvaisis, Vexin, Parisis und eines Theils des Soissonnais, als der eigentliche Herd der Bewegung bezeichnet werden. Nach der Consecration des Chors von S. Denis durch Suger (1144) breitet sich dieselbe rasch aus und gewinnt Laon, Sens, Châlons, Provins, Paris, Estampes, Chartres, Reims, dringt in die Picardie, in die Normandie, in Burgund ein. Von Anfang des 12. Jahrhunderts an, unter dem grossen Minister Ludwigs VII, wird Paris die tonangebende Stadt, das Athen des Occidents.

Wo ist aber der eigentliche Prototyp der neuen Kunst zu suchen? Man hat an S. Germer de Flay, an S. Etienne de Beauvais, S. Martin de Paris gedacht. Für Viollet-le-Duc war der Narthex von Vezelay, für die Engländer (Parker) die Kathedrale von Sens, von welcher die Gothik Englands ihren Ausgang nimmt, für de Verneilh S. Louis de Poissy der eigentliche Punkt, wo die neue Bauweise sich zuerst offenbarte. Anthyme Saint-Paul erblickte denselben in dem von Paris, Poissy, S. Denis und Pontoise beschriebenen Felde. Gonse sieht immerhin S. Denis, dessen Daten bekannt sind (Vorhalle und Façade 1135—1140; Chor 1140—1144), das letzte Gebäude des Uebergangsstils, als das erste, in welchem die Kreuzrippe mit dem Spitzbogen organisch verbunden ist, an. Aber schon seit dem ersten Viertel des 12. Jahrhunderts verbessern die Architekten das Gurt- und Rippengewölbe; seit 1125 liegt das Problem vollkommen gelöst in Bellefontaine, der Vorhalle von S. Lou d'Esserent, Cambronne, Vauxrezis, La Noël-S. Martin u. a. vor. Um diese Zeit ist die Anwendung der *croisée d'ogives* in der Isle de France constant; die des Schildbogens wird allgemein, der Spitzbogen wird für die Quergurten *(doubleaux)* und Archivolten definitiv angenommen, während der Rundbogen sich noch in den Längengurten, Fenster- und Thüröffnungen, in den Mauerschlitzen der Glockenthürme erhält. Zwischen 1125—1150 bemerkt man auch bereits in den Gliederungen und in der gesammten Sculptur einen neuen Hauch, der den Wechsel der Bauweise ankündigt. Seit 1130 tritt das in rudimentären Anfängen schon seit dem ersten Viertel des 12. Jahrhunderts bemerkte Akanthusblatt in der Capitellbildung als charakteristisch auf, anfangs noch in roher und archaisirender Gestaltung, bald ganz dem Princip des Pflanzenornaments freigegeben. Von jetzt ab tritt die sculpturale Flora mit nie gesehener Originalität und Ueppigkeit auf, zunächst in diesem ersten Stadium von reizender Anmuth und Keuschheit. Seit 1140 erweitern sich die Profile der Quergurten und Archivolten durch reiche Gliederung, gewöhnlich durch einen durch ein halbflaches Glied getrennten Doppelpfühl *(double tore)*,

[1] L. Gonse L'art gothique. L'architecture, la sculpture, le décor (Paris 1890), besonders p. 41 s. Dazu A. Saint-Paul im Bull. mon. 1890, 6e série VI 342 s. — Vgl. auch Corblet in der Revue de l'art chrét. VI 202. Cloquet ibid. XXXI 186 s. — Lasteyrie in der Revue arch. 1891, 3e série XVIII 135 s.

was in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts gewöhnlich wird. Die Deckplatten gewinnen an Eleganz und überragen die Gewölbeanfänge. Die Nervüren gewinnen die mannigfaltigste Ausgestaltung: man begegnet dem feinen Grat *(fine arête)*, dem Grat mit *pointes de diamant* oder Flachglied zwischen zwei Rundstäben, auch drei miteinander verbundenen Rundstäben. Die Basen der Säulen werden breiter und steigen über schwellenden Eckblättern auf. Die Strebepfeiler werden stärker ausgeprägt, die Schmiegen ihrer Krönungen steigen an. Die Schiffe werden breiter, man fängt an, sie mit kreuzrippigen Gewölben zu decken (S. Louis de Poissy); auch die Fensteröffnungen werden reicher gegliedert, namentlich ihr Keilstein. Die Stützen werden mit so viel Diensten besetzt (cantonirt), als Gewölbeansätze zu tragen sind; die Schiffe erhalten jetzt grosse monocylindrische Pfeiler, was für die Isle de France typisch und zuerst in der Prioratskirche von Gassicourt beobachtet wird. Das Chorhaupt gewinnt eine hervorragende Bedeutung in dem Gesammtplan; Apsiden und Deambulatorien werden im Interesse des Cultus erweitert und vergrössert. Seit 1130 wird der Chorumgang Hauptschauplatz für die weitere Entwicklung[1]. Um 1140 schon sind die Architekten dank des ausgezeichneten Actionsmittels, welches die Croisée d'ogives ihnen in die Hand gibt, in der Lage, mächtige Choranlagen mit Seitenschiffen, wie in S. Martin-des-Champs in Paris oder in der Abteikirche von S. Denis, aufzuführen. Nach 1150 macht die häufige Datirung der Bauwerke die chronologische Feststellung der weitern Entwicklung leicht. Bis dahin lässt sich aus dem Studium der angezogenen Details eine bis auf ein Vierteljahrhundert das Sichere treffende Bestimmung der einer bestimmten Provinz angehörenden Bauten ermöglichen.

Auf dieses im wesentlichen zuerst durch Lefèvre-Pontalis[2] angegebene System stützt Gonse seine Darstellung der Entwicklung der Gothik in Frankreich. Er unterscheidet demnach zuerst eine Incubationszeit *(période de gestation)* oder Zeit der rudimentären Gothik, welche nur mehr durch eine bescheidene Landkirche, namentlich der Benedictiner, dargestellt wird. Das Centrum dieser Evolution ist ungefähr die alte Grafschaft Clermont (Bassin der Oise), mit dem alten Bisthum Senlis, dem westlichen Theil der Diöcese Soissons, dem südlichen des Noyonnais, dem westlichen des Beauvaisis mit Beauvais selbst. Hier findet Gonse die erste Spur der Kreuzrippe im Chor der Abteikirche von Morienval, den er den letzten Jahren des 11. Jahrhunderts zuweist. Es folgen die Seitenschiffe der Kirche zu Béthisy-S. Pierre, im Anthonnethal, und die Kirche zu Montmille; zu Anfang des 12. Jahrhunderts S. Etienne in

[1] Die Gonse'schen Ausführungen müssen hier durch die Resultate der v. Bezold'schen Studie über ‚Entstehung der Chorumgänge' (Centralbl. der Bauverwaltung, Berl. 1886, Nr. 15. 16. 26) ergänzt bezw. berichtigt werden, die Gonse offenbar unbekannt geblieben waren. v. Bezold hat auch ausgeführt, dass die Einverleibung der ursprünglich kreisförmigen Anlage in den Grundriss der Basilika nicht durch Halbirung des Centralbaues und Anfügung einer Hälfte statt der Chornische an das Querschiff der Basilika eintreten konnte, sondern dass die Form sich auf dem Wege allmählicher Umgestaltung ausgebildet hat, wofür denn in erster Linie die Abteikirche S. Bénigne in Dijon (Anfang des 11. Jahrhunderts) und die Abteikirche von Charroux im Poitou (12. Jahrhundert) in Betracht kommen.

[2] Lefèvre-Pontalis hat dies System zuerst in einer an der École des Chartes 1885 vertheidigten These aufgestellt, und zwar für die Kirchen der Gegend von Soissons; später erweiterte er diese Studie durch Untersuchung von Kirchen der Oise, Aisne und Seine-et-Oise, und jetzt bereitet er eine umfassendere Publication über diese Methode vor.

Beauvais. Dann mehren sich die Zeugen (Cambronne, Bury, La Noël-S. Martin, um 1124, Esserent [zweites Viertel des 12. Jahrhunderts], die um 1125 datirte Kapelle von Bellefontaine). Den Uebergangsstil *(style de transition)* findet dann Gonse in den Bauten zwischen dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts und 1160, während er diejenigen zwischen dem Tode Sugers und dem Regierungsantritt Philipp Augusts (1152—1180), bezw. zwischen der Vollendung der Basilika von S. Denis und der Consecration des Chors der Notre Dame (1144—1182) als *style ogival primaire* bezeichnet. S. Louis de Poissy, S. Martin-des-Champs (Chor 1130—1140), Corneille-en-Parisis (mit dem ersten Beispiel einer nach den neuen Principien gebauten Krypta, vor 1140, also vor S. Denis!), S. Germain-des-Prés (Chor consecrirt 1163), S. Pierre de Montmartre (1133 bis 1140), dann S. Denis sind die Hauptzeugen, wie der *style ogival primaire* vor Philipp August (1150—1180) in Notre Dame de Noyon und dem Transept von Soissons, die Zeit Philipp Augusts (1180—1223) durch die grossen Hauptkathedralen: Notre Dame in Chartres, S. Etienne in Bourges, Notre Dame in Paris, Notre Dame in Soissons, Notre Dame in Laon, Notre Dame in Reims, Notre Dame in Amiens, die Dome der Normandie, von Le Mans und die burgundische Schule, die Regierung Ludwigs IX des Heiligen (1226—1270) durch den Chor von Beauvais, die Sainte-Chapelle zu Paris vertreten sind. Nach Philipp dem Kühnen (1270) beginnt in Frankreich die Gothik von dieser Höhe bereits herabzusteigen; ihre wichtigsten Vertreter bis auf Philipp von Valois (1328) sind S. Urbain zu Troyes, S. Nazaire in Carcassone, S. Ouen in Rouen. Aus dem Ausgang des 14. Jahrhunderts und der Epoche des hundertjährigen Kriegs ist vor allem die Kathedrale von Albi zu nennen. Das 15. Jahrhundert ist die Aera des *style flamboyant.*

Ganz andere Wege geht die Untersuchung eines andern hervorragenden Archäologen, Louis Courajods († 1896), welcher wieder auf die Entlehnungshypothese zurückgreift[1]. Er stellt zunächst fest, dass der romanische Stil sich freilich mit unzähligen durch Ort und Zeit bedingten Modificationen wesentlich aus Elementen zusammensetzt, welche der gallisch-keltischen, gallisch-römischen, lateinischen und arabischen Kunst entlehnt sind. Er folgt Bayet in der Betrachtung, dass die lateinische Kunst von ihrem Anfang an der Reinheit und Spontaneität ermangelt habe[2], ja er geht so weit, in dem byzantinisirten Griechenland oder dem hellenisirten Asien die eigentliche Mutter der beiden grössten Civilisationen der Neuzeit, des Christenthums und des Islam, zu sehen[3]. Karl d. Gr. hat keineswegs eine Repristination der römisch-lateinischen Kunst unternommen, seine ‚Renaissance' war vielmehr eine solche der griechischen Kunst, der Byzantinismus war sein Vorbild, er liess byzantinische Künstler oder deren Jünger kommen (?). ‚Karl wie seine Nachfolger bemühten sich in ihren Capitularien, die reinste byzantinische Kunst in Gallien zu acclimatisiren.' Gleichwol blieb sein Aachener Oktogon nur eine ungeschickte Nachahmung des griechisch-orientalischen Originals. Dies Element traf in Gallien auf ein schon vorhandenes, barbarisch-keltisches, welches bereits die Holzbauten der ersten Mönche hervorgetrieben hatte (*opus scoticum, more Scotorum,* wie es bei Beda

[1] Louis Courajod Les origines de l'art gothique (Bull. monum. 1891—1892, 6e série t. VII 42 s. 119 s.).

[2] Bayet Recherches pour servir à l'hist. de la peinture et de la sculpture en Orient (Par. 1879) p. 8. 188.

[3] Courajod l. c. p. 69: ‚Reconnaissons dans la Grèce byzantine ou dans l'Asie hellénisée l'une des aïeules des deux plus grandes civilisations des temps modernes, le christianisme et l'islamisme. Saluons en elle la nourrice de l'art gothique et de l'art arabe.'

heisst[1]). Zu diesen Elementen gesellte sich nach Courajod ein weiterer sehr starker Coëfficient, der arabische Einfluss, den er unter anderm in der von Longpérier nachgewiesenen Imitation arabisch-sassanidischer Münzen durch die Gold- und Silbermünzen Ludwigs des Heiligen, in dem frühen, auch schon von Quicherat zugegebenen Auftreten des Spitzbogens im Orient, des Hufeisenbogens bei den Arabern, des Kleeblattbogens, der im Abendlande erst im 12. Jahrhundert erscheint, aber gleichfalls im Morgenlande früher zu Hause ist, endlich in dem Import zahlreicher Gegenstände der Kleinkunst und deren evidenten Nachbildung im Occident erkennt (so sind die Mosaiken in Germigny-des-Prés Copien einer persischen Miniatur; andere Decorationen gehen auf syrische und koptische Vorlagen zurück).

Fig. 90. Kirche S. Philibert zu Tournus.

Schon vor Courajod hatte der bekannte Reisende Dieulafoy eine verwandte, in ihrer Art ganz neue Hypothese aufgestellt[2]. Er leitet die fränkische Architektur des 12. und 13. Jahrhunderts von der persischen ab. Hatten, sagt er, die Gallo-Franken schon seit dem 10. Jahrhundert die von den Griechen vervollkommnete persische Kuppel gekannt, so griffen sie infolge der Kreuzzüge, im 12. Jahrhundert, wieder auf die älteren echten Formen der Perser zurück, wie das in den Kuppeln von Notre Dame des Dons, Worms, Loche ersichtlich sei. Kuppeln auf Pendentifs und von inneren Strebepfeilern gestützt findet man in dem Achmenidenschloss zu Firus-Abont. Lange vor dem 6. Jahrhundert besassen die Perser Gebäude mit Gurtgewölben: das einzige uns erhaltene, der Palast von Tag-Eïvan, 60 *km* südlich von Susa, gehört dem 6. Jahrhundert an. Seine Uebereinstimmung mit der zwischen 981—1019 (in Wirklichkeit 1007—1019) erbauten Kirche S. Philibert in Tournus (Saône-et-Loire) erscheint Dieulafoy schlagend, und damit ist ihm die Einwanderung persischer Motive in Burgund schon bewiesen. Eine Reihe anderer orientalischen Bauwerke (wie auch die kleine Piscina von Bethsaida in Jerusalem und das dem 11. Jahrhundert angehörende Bauwerk von Khan-Okhtma in Bagdad) haben dieselbe Construction. Dieulafoy kommt

[1] Beda Venerab. Hist. eccl. gentis Angliae lib. III, tit. 25: „... ecclesiam, quam tamen more Scotorum non de lapide, sed de robore secto totam composuit atque arundine texit'.

[2] Vgl. L. Cloquet À propos d'une conférence de M. Dieulafoy (Revue de l'art chrét. XXXI [1888] 186 s.). — Biblioth. del' École des Chartes XLIX (1888) 453.

also auf die Anschauung de Vogüé's zurück, welcher in der syrischen Basilika des 4. Jahrhunderts zu Schakkah und deren von den Abseiten gestützten Gurtbögen des Mittelschiffs bereits den Keim der gothischen Gewölbeconstruction vermuthet hatte.

Man sieht, wie weit diese Annahmen von der Vorstellung Viollet-le-Ducs abliegen, welcher den Satz aufgestellt hatte, die Gothik sei eine vollkommen spontane und nationale Erscheinung ohne Praecedens oder fremde Einflüsse, ein Phänomen, das sich nur aus dem Uebergang der Bauleitung aus den Händen der Kleriker und Mönche in die der Laien und Freimaurer (!) erkläre.

Diese These in ihrer Starrheit ist, wie das schon Anthyme Saint-Paul in seiner Schrift über Viollet-le-Duc und sein System gezeigt hat, unhaltbar.

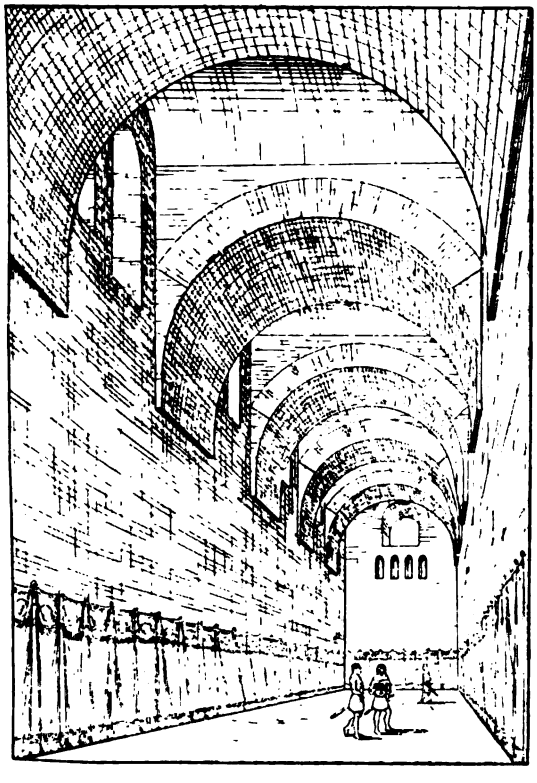


Fig. 91. Palais von Tag-Eïvan.

Aber ebenso unhaltbar sind die Systeme Courajods und Dieulafoy's. Was wir von dem Byzantinismus der karolingischen Periode halten, haben wir (I 539; II 77 f.) auseinandergesetzt. Die Imitation arabischer Werke der Kleinkunst fällt durchweg nach den Anfängen der Gothik und kann überhaupt für die grosse architektonische Entwicklung ernstlich nicht in Betracht kommen. Ebenso ist die directe Nachbildung der persischen Gurtgewölbe im Abendlande unerweisbar; dass die Nervure und Ogive — die beiden constitutiven Elemente der Gothik — uns aus dem Orient zugekommen seien, ist und bleibt eine völlig willkürliche Annahme. Dieulafoy's Zusammenstellung der Kirche von Tournus (Fig. 90) mit dem Palast von Tag-Eïvan (Fig. 91) ist, wie die Nebeneinanderstellung der Inneransicht beweist, durchaus willkürlich. Darin stimmen wir Gonse und Anthyme Saint-Paul bei, und wir billigen vollkommen des Letztern Ausspruch: ‚Die gothische Kunst ist entschieden diejenige, zu welcher die francogermanischen Völker des nördlichen Europa prädestinirt erschienen.' [1]

In der allgemeinen Litteraturgeschichte ist längst anerkannt, welcher Unfug mit der Uebertreibung des Entlehnungssystems getrieben wurde, welches unzählige spontane Erscheinungen, die unabhängig voneinander verwandten oder gleichen Lebensbedingungen entsprangen, auf Imitation oder Plagiat zurückzuführen bemüht war. Es ist endlich Zeit, dass man auch in der Kunstgeschichte den Extravaganzen dieses Systems Einhalt gebietet.

[1] A. Saint-Paul im Bull. mon. 1890, 6e série VI 347.

Der neuestens von E. Corroyer ausgegangene Versuch, die Gruppe von Périgueux und Anjou als den Ausgangspunkt der Gothik zu erweisen, kann nicht als glücklich bezeichnet werden[1]; es wird vorläufig und wahrscheinlich definitiv dabei bleiben, dass das nördliche Frankreich als der eigentliche Herd der Gothik anzusehen ist und dass die ersten Ansätze der neuen Kunst entweder da zu suchen sind, wo sie uns die neuesten Forschungen von Gonse, Saint-Paul, Lefèvre-Pontalis aufzuweisen bemüht sind, oder dass, wie kürzlich Dehio mit guten Gründen vertheidigt, das Quellengebiet der Gothik sich ungleich weiter ausdehnt, von der Normandie und dem Anjou bis nach Nordburgund, ohne dominirenden Mittelpunkt (gleichzeitiges Hervortreten der ersten abgeklärten Meisterwerke in S. Denis, Chartres, Sens, Pontigny); erst zu Anfang des 13. Jahrhunderts wäre dann die Centralisation unter französischer Vorherrschaft eingetreten[2]. Und das ist um so merkwürdiger, als die romanische Kunst sich nicht hier, sondern zunächst im arelatischen Königreiche, in der Auvergne, dem Poitou und der Normandie ihre feste Tradition gebildet hatte und im letzten Jahrzehnt des 11. Jahrhunderts die zweite burgundische Schule sich glanzvoll erhoben hatte und die grossen romanischen Dome am Rhein entstanden waren. ‚All diesen umgebenden Ländern gegenüber erscheint der *Domaine royal* als zurückgeblieben. Wol entstehen einzelne grosse Werke, aber ein Zusammenhang der Baubestrebungen ergibt sich nicht, bis um die Mitte des 12. Jahrhunderts der gewaltige Umschwung eintritt und gerade von hier eine neue Kunstrichtung ausgeht, welche ganz Europa unter ihr strenges Gesetz beugt und der fröhlich individuellen Verschiedenheit der romanischen Kunst ein jähes Ende bereitet.‘[3]

Warum ist gerade hier dieser Umschwung eingetreten? Diese Frage ist von der grössten kunst- und culturgeschichtlichen Bedeutung, und es lohnt sich, einen Augenblick bei ihr zu verweilen.

Die in der allgemeinen Lage gegebenen culturgeschichtlichen Bedingungen, welche das früheste Auftreten der Gothik gerade in Nordfrankreich erklären, sind in unserer Litteratur öfter, am eingehendsten von Schnaase, erörtert worden[4]. Die Isle de France war allmählich zu der socialen und politischen Centralstelle geworden, wo sich das germanische und romanische Element das Gleichgewicht hielten. Man hat dann weiter auf die stärkere und bewusstere Ausbildung hingewiesen, welche hier in Nordfrankreich die königliche Gewalt, welche hier aber auch die ritterliche Poesie und die Nationalsprache frühzeitig gewonnen haben. Dazu kam die Stellung von Paris als beginnender Weltstadt und Mittelpunkt der mittelalterlichen Gelehrsamkeit — *Civitas Parisiensis, fons hortorum et puteus aquarum vivarum, irrigabat universae terrae superficiem,* wie sich um 1244 Jacobus de Vitriaco ausdrückte. Waren, sagt man, die Nordfranzosen tonangebend geworden auf dem Gebiet der Wissenschaft, in der Ausbildung des Lehnsrechts, im Ritterthum, selbst in der Poesie, so war es natürlich, dass sie auch den Vortritt in der Architektur hatten. Die Centralgegend brachte den vermittelnden praktischen Sinn mit,

---

[1] E. Corroyer L'architecture gothique (Bibl. de l'enseignement des Beaux-Arts). Paris, Quantin, s. a. (1892). — Vgl. dazu L. C. in Revue de l'art chrét. XXXV (1892) 167, wo diese Ansichten ebenfalls abgelehnt werden.

[2] Dehio Die Anfänge der goth. Bauweise (Repert. f. Kunstwissensch. XIX [1896] 169 f.). Diese gehaltvollen Aufsätze konnten erst nach Abschluss unseres Textes benutzt werden.

[3] v. Bezold im Centralblatt der Bauverwaltung 1886, Nr. 28.

[4] Schnaase Gesch. der bild. Künste V[2] 26 f. — Dohme Gesch. d. deutschen Baukunst S. 118 f. — Gonse l. c. p. 44 s.

der sich auch in der Politik bewährte und neben der Empfänglichkeit für die grossartige Einheit des Ganzen auch die Befähigung für die freie Herausarbeitung des Einzelnen in sich schloss. Das Element des Enthusiasmus, wie es wesentlich die Kreuzzüge gepflegt, combinirte sich hier mit dem Realistisch-Verständigen, Wohlhabenheit und Selbstgefühl kamen hinzu als Antriebe zu neuer Schaffungsthätigkeit. ‚Das Resultat all dieser Elemente', meint Schnaase, ‚ist der gothische Stil in seiner primitiven in Frankreich ausgebildeten Gestalt. Wir können an ihm die einzelnen aus den bisherigen Systemen der Normannen und der Provençalen entlehnten Bestandtheile aufzeigen. Aus südlicher Quelle und zum Theil aus antiker Reminiscenz stammt die volle Anordnung des Chors mit seinem Umgange (?), die Ausbildung der Säule und des Kelchcapitells, überhaupt im Gegensatze gegen den normannischen Stil die Neigung für plastische Rundung, für feineres und freieres Ornament, für das Vegetabilische, endlich auch der Spitzbogen. Der nordischen Architektur dagegen verdankt er das Kreuzgewölbe, die regelmässige Anordnung des Ganzen, namentlich der Façade mit ihren Thürmen, die gleichmässige senkrechte Gliederung der Mauerflächen, die rüstige aufstrebende Lebendigkeit. Dennoch ist dieser Stil keineswegs eine blosse Compilation; jene entlehnten Einzelheiten dienten nur als vorbereitende Studien, welche durch die künstlerische Kraft dieser centralen Gegenden zu einem organischen Ganzen verschmolzen wurden und in dem neuen System eine ganz andere Bedeutung erhielten als sie bisher gehabt hatten. Es war vielmehr eine neue Erfindung, die aber nicht plötzlich aus dem Haupte eines einzelnen Meisters hervorsprang, sondern als das Erzeugniss vereinter Kräfte langsam und allmählich reifte.'

Diese allgemeinen oder moralischen Ursachen, namentlich die sociale Organisation, welche sich seit Philipp I in dem *Domaine royal* abzeichnet und welche mächtig durch die seit Ende des 11. Jahrhunderts sich hebende materielle Prosperität gefördert wird, sind gewiss nicht zu verachten, wenn es sich um die Erklärung des uns hier beschäftigenden Problems handelt. Sie reichen aber nicht aus, um die baugeschichtliche Entwicklung zu begründen. Gonse kommt der Sache entschieden näher, indem er die *causes prochaines* zusammenstellt, welche die Isle de France hier im Gegensatz zu den sie umgebenden so reichen Provinzen der Normandie, Auvergne, Burgund, des Anjou, Périgord, Saintonge bevorzugten. Wir können freilich seine Vorstellung nicht zugeben, als ob der erste Ansatz zur Gothik sich in Italien und Deutschland deshalb nicht habe entwickeln können, weil diese Länder ganz unter dem Einflusse des alle Initiative erdrückenden Byzantinismus gestanden hätten. Aehnlich, meint Gonse, stand es im Périgord, wo der durch S. Front übernommene Byzantinismus gleichfalls niederhaltend wirkte. Die *vieille terre française* dagegen, die Wiege der Capetinger, war im 11. Jahrhundert noch ein ungebautes, neue und ungeahnte Kräfte bergendes Brachfeld. Die romanische Architektur war hier nicht, wie in den genannten Nachbarprovinzen, in reichen und dem unmittelbaren Bedürfnisse genügenden Formen ausgebildet; sie war hier, in der Isle de France, nur durch bescheidene, fast ärmliche, von fremden Einflüssen freie Anfänge vertreten. Die Periode des Suchens dauerte lange. Die hier auf den sparsamen Trümmern der römischen Herrschaft aufblühende Architektur verdankte sich selbst alles. Die Anwendung kleiner Materialien legte den Baumeistern Schwierigkeiten in den Weg, welche ihren Geist fortwährend schärfte und auf die Bahn des Fortschritts nöthigte, wo

die Consequenzen des Gleichgewichtssystems zu ziehen waren; die Pedanterie einer formalistischen Ueberlieferung konnte sie nicht hemmen; diese Leute hatten den Arm frei und waren in der Ergreifung einer Initiative nicht behindert. Die Gothik ist, historisch genommen, nur eine Kunst mit der romanischen; beide bilden zwei Phasen derselben Existenz. Die Gothik hat die romanische Kunst nicht unterdrückt oder erstickt, sie ist im Gegentheil die höchste Entwicklung und Vollendung derselben, ihre letzte Consequenz. Diese Consequenz wurde hier, in der Isle de France, gezogen, weil, wie gezeigt, hier in höherem Grade als anderwärts die Bedingungen vorhanden waren, unter denen sie gezogen werden konnte (und, fügen wir hinzu, auch wol anderwärts gezogen worden wären); die Liebe zum Fortschritt, ein natürlicher Hang zum Neuen, die Fruchtbarkeit der Erfindung, das Bedürfniss eines logischen und methodischen Verfahrens, eine seltsame Mischung von Klugheit und Kühnheit, eine feine Empfindung für Mass und Harmonie haben hier das übrige gethan.

Keine specifisch französische Kunst.

Folgt aber aus der heute nicht mehr zu bestreitenden Thatsache des Ursprungs der Gothik in der Isle de France, dass diese Kunst eine specifisch französische sei?

Schon Viollet-le-Duc[1] hat das Entstehen des neuen Stils, bezw. den Wechsel der Phantasie, welcher zu ihm geführt, auf die Eigenart des französischen Volkes zurückzuführen gesucht. ‚Kein anderes Volk,' sagt er, ‚höchstens die Athener ausgenommen, gibt das Ueberlieferte so leicht preis: sein Vorzug wie sein grösster Fehler. Unaufhörlich nach dem Bessern strebend, schreitet es ebenso rasch im Guten wie im Bösen voran. Es entsteht eine Idee mit Leidenschaft, aber wenn es sie bis in ihren Kern durchdrungen und ihr Wesen analytisch blossgelegt, wenn es dieselbe seinen Nachbaren mitzutheilen begonnen, so lässt der Franzose sie wie einen unbrauchbaren Leichnam gleichgiltig fallen, um mit derselben Hingabe eine andere neue Idee zu verfolgen. So ist unser Charakter bis auf den heutigen Tag geblieben, so hat er in unserer Zeit das Schönste wie das Erbärmlichste hervorgebracht. Seit fast drei Jahrhunderten nennt man das „Mode"; die Mode aber herrscht über die wichtigsten Dinge des Lebens wie über die ernstesten socialen Principien; sie ist abwechselnd lächerlich und furchtbar, anmuthig und grossartig.'

Demgemäss haben sich auch deutsche Kunstschriftsteller beeilt, die Gothik als französischen Modeartikel herabzusetzen. Lübke fand, die ‚zierlichen, überreichen, übergesprächigen Formen der Gothik seien dem soliden, gediegenen Wesen der Deutschen so fremd als möglich; dagegen spreche sich der bewegliche, unruhige Charakter Frankreichs bezeichnend in ihnen aus'. Die Deutschen hielten solange als möglich an der romanischen, echt deutschen Kunst fest: ‚denn was konnte unseren Vorfahren auch die fremde Bauweise bedeuten, in welcher sie weder ein Kind deutschen Geistes und deutscher Geschichte, noch einen Sprössling deutscher Erde und deutscher Verhältnisse erkannten?' Woltmann hat natürlich diese Andeutungen weiter auszubilden sich verpflichtet gefühlt und die Gothik gleichfalls nicht bloss ihrem Ursprung, sondern auch ihrem Wesen nach rein französisch gefunden. Auch er sieht im Nationalcharakter der Franzosen die nothwendige und erste Bedingung für das Aufkommen der neuen Bauweise, die nur in einem Volke entstehen konnte, welchem die Neuerungslust im Blute lag, welches mit der grössten Lebhaftig-

[1] Dictionn. d'arch. I 144.

keit und Beweglichkeit der Phantasie zugleich jene seltene Fähigkeit verbindet, die Dinge scharf ins Auge zu fassen und logisch zu durchdenken, mit ausgebildetem praktischen Sinn zugleich Geschmack und ungewöhnliche Formengewandtheit verbindend[1].

So wäre es also eine Täuschung gewesen, wenn wir Deutsche früher an die Gothik als an eine deutsche Kunst geglaubt haben? ‚Einer Täuschung hätten wir uns hingegeben, indem wir in dem Kölner Dombau — wie man im Mittelalter sagte — vom Kaiser bis zum Juden ein Werk gefördert, das wir als Symbol unserer Ehre und unserer Grösse betrachtet'; es wäre wahr, dass wir für ein französisches ‚Fabricat, den ersten Luxusartikel, mit dem die Werkstätten von Paris das folgsame Abendland überschwemmt haben', unsere gute deutsche Baukunst dahingegeben? Es wäre wahr, dass unsere junge Begeisterung für die Gothik nichts anderes wäre als der letzte uns noch nicht zur Besinnung gekommene Rest unserer Abhängigkeit von französischer Mode?

So einleuchtend auf den ersten Blick diese Lehre von der Gothik als einer specifisch französischen Kunst scheint, sie ist und bleibt doch eine falsche Lehre; denn sie beruht auf einer durchaus oberflächlichen und unzutreffenden Geschichtsauffassung. Zunächst muss doch immer betont werden, was eben herausgestellt wurde, dass die romanische Kunst selbst gebieterisch auf diese Neuerung hintrieb; dass es nicht ein willkürlicher Wandel der Phantasie war, der sie bedingte und der etwa auf die Eigenart des modernen Nationalfranzosen zurückzuführen wäre. Gegen Ausgang des 12. Jahrhunderts stellte sich überall die Beobachtung ein, dass die bisher aufgeführten Bauten weder das bürgerliche noch das religiöse Bedürfniss mehr befriedigen konnte. Die engen romanischen Kirchen mit ihren schweren massigen Pfeilern konnten in den jetzt rasch aufblühenden und volkreichen Städten nicht mehr genügen; ihr ernster, schwerfälliger, düsterer Charakter stimmte nicht mehr mit den Sitten, mit der heitern Lebensanschauung der nun fröhlich sich entwickelnden Menschheit. Dasselbe gilt vielleicht in noch höherem Masse von dem Privatbau. Man konnte nicht länger mehr in Wohnungen und Schlössern bleiben, die in ihrer ganzen Anlage mit den vervielfachten Bedürfnissen und dem luxuriöser gewordenen Geschmacke der Zeit so wenig harmonirten. Man musste vorangehen, aber für dieses Vorangehen waren in der bisherigen Architektur selbst die Elemente gegeben. Diejenigen, welchen die Gothik rein französisch ist, müssen, wie Woltmann, selbst zugestehen, ‚dass die Ueberlieferung nicht aus Willkür und Laune verlassen wurde, sondern in logischer und consequenter Befolgung des einmal zu Grunde gelegten Princips'. Dass dieser Fortschritt zuerst in Francien, und zwar in der Isle de France auftritt, hat, wie gezeigt wurde, seine guten Gründe; dass Deutschland nicht sofort auf die Neuerung einging, verstand sich bei dem Charakter der Nation und der höhern und befriedigendern Ausbildung, welche die romanische Architektur bei uns am Rheine erfahren hatte, von selbst[2]. Es fehlte uns zudem an einem tonangebenden Centrum wie Paris; nur allmählich brach sich die Gothik Bahn. Nun aber stellt sich bald eine für die Beurteilung des Charakters der Gothik

[1] Alf. Woltmann Geschichte der deutschen Kunst im Elsass (Leipzig 1876), passim.

[2] Doch muss bemerkt werden, dass die Acten noch keineswegs darüber geschlossen sind, ob das Auftreten der gothischen Wölbungskunst im Elsass und am Rhein nur auf Import aus Francien zurückzuführen ist, oder ob nicht auch hier eine der französischen parallele, wenn auch chronologisch etwas später fallende spontane Entwicklung anzunehmen ist.

bedeutsame Thatsache heraus. Während in Frankreich die südlich der Loire gelegenen Landschaften in der Ausbildung der neuen Bauweise hinter den nördlichen weit zurückbleiben, die Auvergne und die Provence sich fast ablehnend verhalten, bringt Deutschland die Gothik erst recht zu ihrer vollen Ausbildung, namentlich in dem für ihn so charakteristischen Thurmbau. In allen Theilen unseres Vaterlandes hat sich die Gothik gleichmässig eingebürgert; wo im Auslande, in Italien, Spanien, in ihr gebaut wird, sind es deutsche Baumeister, die sie verbreiten. Deutsche bauen gothisch in Burgos, in Valencia, Deutsche in Assisi (?), in Mailand, in Sicilien, wo unser grosses staufisches Haus unter Friedrich II die Gothik heimisch macht. Das *opere tedesco* ist gothische Architektur, und selbst der Spitzname ‚gothisch' ist im Grunde ein Zeugniss für die Meinung der Italiener des 16. Jahrhunderts von dem deutschen Charakter dieses Stils.

Wir bleiben also dabei, dass die Gothik die specifisch germanische Kunst des Mittelalters ist und keineswegs eine specifisch französische genannt werden darf. Und in dieser Ueberzeugung stört uns keineswegs das frühere Auftreten derselben in Francien, noch auch der Umstand, dass die früheste urkundliche Erwähnung derselben bei uns von einem *‚opus francigenum'* spricht[1]. Denn — nun kommen wir zu dem entscheidenden Punkt — in den Jahren 1125 bis 1150, um die es sich hier handelt, war der specifisch französische Nationalcharakter nördlich der Loire noch nicht durch den Zusammenfluss mit dem indigenen gallo-römischen Element ausgebildet. Die Bewohner des nörd-

---

[1] Es ist die berühmte Stelle in des ‚Burchardi de Hallis Chronicon ecclesiae collegiatae S. Petri Winpinensis' (bei Schannat Vindem. litt. II [Fuldae et Lipsiae 1724] 59), wo es von der 1268—1278 neu erbauten Stiftskirche zu Wimpfen im Thal am Neckar heisst: ‚Monasterium a R. P. Andolfo constructum, prae nimia vetustate ruinosum, ita ut iam in proximo ruinam minari putaretur, diruit accitoque fortissimo architectoriae artis latomo, qui tunc noviter de villa Parisiensi e partibus venerat Franciae, opere Francigeno basilicam ex sectis lapidibus construi iubet: idem vero artifex, mirabilis architecturae basilicam yconis sanctorum intus et exterius ornatissime distinctam, fenestras et columnas ad instar anaglifici (die Handschrift hat ‚anaglici') operis multo sudore et sumptuosis fecerat expensis, sicut usque hodie in praesens humano usui apparet.' Im allgemeinen hat man das Opus francigenum auf den Stil, und zwar auf den gothischen bezogen (so seit Dahl, welcher bei F. H. Müller Beiträge zur deutschen Kunst I 73 die Stelle zuerst nachgewiesen hatte; vgl. Schnaase V 444; Otte II 258, Anm. 4); seither hat H. Graf (Opus francigenum. Studien zur Frage nach dem Ursprung der Gothik. Stuttg. 1878; vgl. dagegen Otte B. J. LXVIII 149) das Opus francigenum in dem Strebebogensystem gesucht. Der Zusammenhang der Stelle und der sonstige Gebrauch des Wortes ‚opus' lässt eher an den technischen Zuschnitt (Quadertechnik) der Steine *(secti lapides)* denken. Vgl. die gründlichen Ausführungen bei Reimers Scema novum, in der Zeitschrift für bild. Kunst XXII (1887) 17. 19. 81. 119. 160. 187. — *Opus Graecorum* begegnet uns für Mosaik bei dem Chronisten Benessius von Weitmühl, der das von Karl IV an dem Prager Dom angebrachte Mosaikbild beschreibt. — Unter *more Romanorum* verstand das Mittelalter aus behauenen Steinen errichtete Gebäude *(more romano* bei Kraus Christl. Inschr. II), wie unter *opus scoticum* den Holzbau (oben I 601). Man vergleiche auch das *more gallicano* (ebenda). — Das Mittelalter hat über Stil und Stilwechsel anscheinend nicht reflectirt, wenigstens besitzen wir kein einziges Zeugniss dafür, dass die Zeit, welche schuf, über diese Dinge bewusster Weise Reflexionen angestellt hätte. Das ist merkwürdig genug, aber es ist hinreichend, um den Schluss zu gestatten, dass es für das, was wir ‚Stil' nennen, auch keine eigentliche Bezeichnung hatte. — Die Vermuthung Adlers, welcher an der oben citirten Stelle der Wimpfener Chronik statt *anaglici (= anaglifi) operis* lesen will *anglici (opus anglicum* ist in der Stickkunst die Einfügung von Metallplättchen mit oder ohne Relief in die Nadelmalerei), lehne ich mit Otte a. a. O. ab; *anaglici* ist offenbarer Schreibfehler.

lichen Franciens waren Franken, und wenn auch seit dem 9. Jahrhundert dieses Westfrancien die romanische Sprache angenommen hatte, so blieb der Gesammtcharakter, wenigstens der herrschenden Classen, des Adels und des Klerus, noch immer der germanische. Die Einheit der occidentalischen Völker — diese Zeit eingeschlossen — ist auch von Ranke vollauf anerkannt worden[1], und es ist im besondern beachtenswerth, dass unser grosser Historiker die erste Regung des Nationalgefühls bei den Franzosen erst 1215 setzt — fast hundert Jahre nach der Geburt der Gothik.

An zwei merkwürdigen Thatsachen lässt sich die Richtigkeit dieser unserer Auffassung nachweisen. Die eine ist rechtsgeschichtlicher Natur. Die Rechtsgewohnheiten und Rechtsinstitute des nördlichen Frankreich sind, wie dies neuestens R. Sohm[2] gezeigt hat, durchaus germanischer Natur. Das fränkische Recht hat allmählich über die deutschen Stammesrechte gesiegt; aber es hat damit nicht aufgehört, ein wesentlich deutsches Recht zu sein.

Eine zweite Thatsache ist ästhetischer Natur. Sie ist erst neuerlich durch Lombiers Untersuchungen über das Schönheitsideal des französischen Mittelalters herausgestellt worden[3]. Aus seiner Analyse des Ideals männlicher Schönheit in der französischen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts ergibt sich, dass dieser Typus nicht der des modernen Franzosen, sondern der des Hochdeutschen war. Die Dichter finden ihre Helden nur unter den (das deutsche Blut bewahrenden) Adeligen, und nicht in der (gallisch-römischen) Masse des Volkes. Daraus geht ebenfalls hervor, dass die herrschende Classe — diejenige, von welcher litterarische und künstlerische Impulse ausgehen — zu jener Zeit von fränkischer bezw. normannischer, also immerhin rein germanischer Abkunft war. Das Ideal weiblicher Schönheit war im nördlichen Frankreich vor 600—700 Jahren noch eine grossgewachsene, breitschulterige Frau von schlanker Figur, mit einer weissen Haut, blondem Haar, lebhaftem blauen Auge, rothen Lippen; das ist nicht die Französin des 17. oder 19. Jahrhunderts.

Charakter der Gothik.

Ueber die innere Verwandtschaft des gothischen Stils zur germanischen Natur, zum deutschen Land und deutschen Menschen ist schon manches gesagt worden[4], nicht bloss von Bewunderern der Gothik, sondern auch von Solchen, die ihr innerlich kalt gegenüberstehen. Selbst Lübke muss anerkennen, dass sich in ihr die höchste architektonische Schöpfung des germanischen Geistes spiegelt, der sich in den zwei hier innig miteinander verbundenen Tendenzen ausspreche: in der Plananlage verrathe sich die Befreiung von den im Romanismus noch vorhandenen Fesseln, im Aufbau die Auflösung und Durchbrechung der Massen, die Verwandlung des baulichen Körpers in eine Summe zusammenwirkender Einzelglieder. Es begebe sich, meint er, hier etwas Aehnliches wie in der deutschen Dichtung, ‚die ebenfalls gerade

---

[1] Ranke Weltgesch. IX 99. 108 f. 112.

[2] Vgl. R. Sohm in der Zeitschr. der Gesellschaft d. Savigny-Stiftung I 81 f. — Dazu auch A. Reichensperger Zur Profan-Architektur (Köln 1886) S. 21 und ders. den Ursprung der Gothik betr. in der Zeitschr. für Christl. Kunst IV (1891) 259. — Nur nebenbei sei daran erinnert, dass der Begriff ‚Francien' nicht schon durch den Vertrag von Mersen 870, sondern erst später festgestellt wurde. Vgl. Lamprecht Deutsche Geschichte II ² 42 und Hoefft France, Francis und Franc im Rolandslied (Diss.). Strassb. 1891.

[3] Vgl. Allgem. Zeitung 1893, Nr. 169, Beil.

[4] Vgl. u. a. Löhr in der Allgem. Zeitung 1890, Nr. 123, Beil. — Fr. v. Klinggräff Aus der Mappe eines Freundes. Herausgeg. von Langewerth v. Simmern. Berl. 1891; dazu Allgem. Zeitung 1892, Nr. 15, Beil.

damals sich aus den Fesseln der lateinischen Sprache losgerissen hatte und in jugendlicher Begeisterung den Klängen der Muttersprache anvertraute, was das Herz in Leid und Lust bewegte, was Ueberlieferungen von den Thaten romantischen Heldenthums aus sagenhafter Vorzeit meldeten'[1]. Weiter als diese zum Theil nicht stichhaltigen Phrasen würde eine Untersuchung darüber führen, dass sich in der Gothik bis ins 15. Jahrhundert hinein — im Gegensatz zu dem Romanischen — der Kernpunkt des germanischen Wesens, die Rücksicht auf das Individuelle, ausspricht. Und hat nicht diese Kunst zugleich jenem bei allem Betonen des Individuellen doch echt germanischen Grundzug entsprochen, dass, wie einer unserer bedeutendsten Zeitgenossen es gefordert hat, der Mensch nicht ein Atom, sondern eine Monade sein soll, dass er die Welt als einen Kosmos, nicht als einen Zettelkasten begreifen und in sich abbilden solle? Die gothische Kathedrale mit ihrem vorher nie gesehenen Reichthum plastischen und malerischen Schmuckes ist das merkwürdigste Abbild dieses von der Intelligenz des Germanen schärfer als je vorher in seinen Umrissen gesehenen, von seinem Gemüth tiefer und liebevoller als in einer andern Nation je geahnten oder begriffenen Kosmos, dem irdischen Abglanz der göttlichen Ordnung und Schönheit. Es hat nicht an Dithyramben auf die Gothik gefehlt, seit man wieder angefangen hat, ihren Werth und ihre Würde zu ahnen. Victor Hugo hat ihr einen berühmt gewordenen Hymnus in Prosa in seiner ‚Notre Dame' gewidmet; lieber sind uns die Verse des deutschen Poeten Anastasius Grün in seinem ‚Pfaff von Kahlenberg':

Doch deutsche Kunst ist's, die's vollbringt,
Dass Anmuth der Gewalt nicht fehle;
Der Thurm von Stein scheint eine Seele,
Die christlich-fromm nach aufwärts ringt.
Durchbrochnes Laub mit zarten Rippen
Will Morgenthau in Aether nippen,
In Fluthen strömt der Tag darein,
Verklärt, vergeistigt wird der Stein
Und treibt so lustig leichte Ranken,
Dir bangt, dass sie im Winde schwanken.
Jetzt fasst zusammen sich's im Kerne,
Zur Rose wird der Giebelstein
Und mündet all sein irdisch Sein
Verduftend in die ew'gen Sterne.

So tritt die Gothik in die weltgeschichtliche Entwicklung ein in dem Moment, wo die germanische Empfindung hinreichend stark ist, um ihren vollen künstlerischen Ausdruck zu finden; da wirft der deutsche Genius die mächtige, in der romanischen Kunst noch waltende Fessel der Antike ab und schafft sich seine eigenen architektonischen Formen. Und er bewahrt sie, bis das germanische Princip wieder dahinwelkt und in der neu erwachenden Antike des Cinquecento ein stärkeres Element über ihn kommt. So kann die Gothik als Gradmesser der nationalen Kraft gelten, und darum starb sie auch in England nie aus, über das fremde Einflüsse nicht Herr geworden sind.

II.

Die Träger der Bewegung.

Eine hohe Kunstblüte wie die des 12. und 13. Jahrhunderts war nur dem Zusammenwirken der verschiedensten Kräfte zu danken; die Harmonisirung des Besten, was in der Natur des Menschen gegeben ist, ist stets das

[1] Lübke Geschichte der Architektur II ⁶ 3.

Kennzeichen der grossen Epochen unserer Geschichte. Die concurrirenden Kräfte, welche die Blütezeit der germanischen Kunst bedingt haben, sind das höfische Leben, das Ritterthum, das aufstrebende Bürgerthum und das all diese Kreise beherrschende religiöse Element, vorzüglich in seiner Ausprägung im Ordensleben.

Die höfische Gesellschaft bildet das erste und augenfälligste Characteristicum des 12. und 13. Jahrhunderts[1]. Fürstenthum und Adel dieser Zeit verachten das irdische Dasein mit seinen Freuden nicht; es fragt auch nicht immer ängstlich nach den Schranken, welche Gesetz und Sittlichkeit uns ziehen. Aber die Freude am Genuss, die sein Leben erheitert, gleicht nicht der Blasirtheit und Gier unseres Fin-de-siècle. Sie ist kindlich, harmlos, naiv; der Zauber der Poesie liegt auf ihr, verklärt ihr Liebesleid und ihre Waffenmühe. Es fehlt auch dieser Gesellschaft nicht an dunkeln Schatten, aber es lebt in ihr ein idealer Sinn; sie ist dem Könige treu, sie schätzt Ehre höher als Leben und Geld, sie umgibt das Weib mit heiliger Scheu, weiss sich verpflichtet, das Recht zu schirmen und den Schwachen zu vertheidigen. Vor allem ist diese Gesellschaft ihrem Gott treu, und wenn sie im Drange der Leidenschaft ihn verloren, sie sucht den Gral und weiss ihn wiederzufinden. Parzival, wie er aus Verworrenheit und Dunkel durch Läuterung zu höchster Vollendung vordringt, ist der edelste Repräsentant dieses Ritterthums, Wolframs von Eschenbach grosse Dichtung, wie Scherer sie genannt hat, die classische Gestaltung des Stoffs innerhalb der mittelalterlichen Dichtung. Diese genussfrohe höfische Gesellschaft ist das erste Element, auf welchem der Aufschwung der bildenden Kunst zwischen 1100—1300 beruht; auf sie folgt ein gediegenes und ernstes Bürgerthum, dem der aus seiner Macht nach und nach vertriebene Adel zum grossen Theil seinen politischen Einfluss, aber auch die Einwirkung auf die Kunstpflege überlässt. Die grossen Republiken Mittel- und Oberitaliens, Florenz, Siena, Pisa, Mailand, Venedig, werden im 13., 14. und 15. Jahrhundert Träger der künstlerischen Bewegung jenseits der Alpen, wie diesseits derselben die volkreichen und mächtigen Städte Deutschlands und der Niederlande. Der ‚gute Gerhard' ist der echteste Typ dieses braven und frommen christlichen Bürgers und Kaufmanns, bei dem in Köln und Nürnberg, in Brügge und Antwerpen die Kunst dieselbe Pflege findet wie einst in den Schlössern des Adels und an den Höfen der Fürsten; sein Bild schaut uns aus allen Schöpfungen der Kölnischen Tafelmalerei an. Nicht mehr die grossen alten Abteien des Benedictinerordens sind jetzt das Centrum der Kunstbewegung: die Städte Toscana's drüben, hüben die am Rhein und die der Hansa werden die Mittelpunkte derselben. Das bürgerliche Privathaus ziert sich mit Gegenständen der Plastik und Malerei, die Gemeinwesen schaffen sich in ihren Rathhäusern und Beffrois Denkmäler ihres Reichthums und ihres Bürgerstolzes. Vor allem aber wächst die grosse gothische Kathedrale inmitten dieser bürgerlichen Gemeinwesen aus der Erde als der eigentliche Ausdruck ihres Hochsinns und ihres geistigen Lebens. Man hat nicht mit Unrecht gesagt, vom Volk und für das Volk gebaut, sei sie das eigentliche Gemeindehaus unserer mittelalterlichen Städte — zu gleicher Zeit Museum und Handelskammer, Kornhaus und Justizpalais, Archiv und Börse. Es ist ganz richtig, in der Kathedrale des 13. Jahrhunderts den Ausdruck des Laienelements im Gegensatz zu dem ihm in der

Bürgerthum.

[1] Vgl. A. Schultz Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger. [2] Leipz. 1880; bes. II 424 f.

Bauführnng zeitlich vorausgehenden mönchischen oder selbst klerikalen Element zu sehen; aber unrichtig ist es, das Laienelement in einen Gegensatz zur Kirche zu bringen. San Francesco d'Assisi ist kein Laienheiliger mit antikirchlichem Beigeschmack, und die Dome des Mittelalters waren deshalb, weil sie grosse Volkskirchen waren, noch lange nicht berührt von der Häresie des 16. oder der Skepsis des gegenwärtigen Jahrhunderts [1].

Wenn die alten Benedictinerabteien jetzt von der Bedeutung herabsinken, welche sie wie um das gesammte Culturleben der occidentalischen Welt, so insbesondere aber auch als Centren und Heimstätten der Kunstpflege im karolingisch-ottonischen Zeitalter gewonnen hatten, so ist damit keineswegs ausgesprochen, dass nunmehr die Zeit vorüber sei, wo das Mönchthum eine namhafte und segensreiche Rolle in der Ausübung und Pflege der Kunst spielte. Im Gegentheil. Auch in den uns jetzt hier beschäftigenden Jahrhunderten nehmen die Orden einen mächtigen und bestimmenden Antheil an der Ausübung aller Zweige der bildenden Kunst; nur sind es freilich jetzt nicht mehr in erster Linie die alten Benedictiner, sondern die neuen Ordensstiftungen, welche in den Vordergrund treten und den veränderten Zeiten und Bedürfnissen entsprechend neuen Aufgaben gerecht zu werden bemüht sind. Die Last der Arbeit liegt jetzt wesentlich auf den Schultern der Cistercienser, Franciscaner und Dominicaner, neben denen übrigens auch unsere Deutschherren rühmliche Erwähnung verdienen.

Mönchsorden.

Hatte der Benedictinerorden wie auch der der Deutschen Ritter einen ausgesprochenen aristokratischen Charakter, der sich in ihren Bauwerken abspiegelte, so gingen die Cistercienser und Bettelmönche vorwaltend aus der Masse des Volkes hervor; sie sind die Repräsentanten des Bürgerthums unter den Mönchsorden. Damit war auch im ganzen die Physiognomie ihrer Bauwerke gegeben; nur freilich, je mehr sich die Mendicanten von der ursprünglichen Armut entfernten, wie sie ihren Stiftern vorgeschwebt, desto mehr ging ihre Bauweise von dem anfänglichen ärmlichen Bedürfnissbau zu bedeutsamen und glanzvollen Kunstschöpfungen über. Weder S. Francesco noch Dominicus hatten sich Kirchen geträumt, wie der Wetteifer dieser Orden sie schon bald nach dem Ableben der Gründer ihrer Regel in S. Francesco d'Assisi, in Santa Croce und in S. Maria Novella zu Florenz schuf. Mag der ursprüngliche Gedanke dieser beiden Ordensstifter durch diese Entwicklung eine Alteration erfahren haben — die Kunstgeschichte klagt darüber nicht; eine unübersehbare Reihe der köstlichsten Schöpfungen verehrt in den Söhnen des hl. Franciscus und des hl. Dominicus ihre Meister.

Cistercienser.

Wir haben die Stellung der Cistercienser zur romanischen Kunst schon kennen gelernt; mit der Gothik nimmt ihre Bedeutung nicht ab. Vielmehr sind sie es, welche, wie wir sehen werden, die neue Bauweise zuerst aus dem Herzen Burgunds nach dem Auslande, insbesondere nach Italien und auf die Pyrenäenhalbinsel, bringen. Aber so gross ist der Reiz, welcher auf dem

[1] Man sieht, dass diese Bemerkungen sich gegen Sabatier Vie de S. François d'Assise (Par. 1894), Introd. p. VI wenden, dem ich hier nicht in allen Punkten beistimmen kann; noch weniger kann ich gelten lassen, was C. Gurlitt (Beitr. zur Entwicklungsgesch. der Gothik, in d. Zeitschr. f. Bauwesen 1892) behauptet hat: es seien die Kirchen des Mittelalters nur Mess- und Processionskirchen gewesen und die Predigtkirche habe sich erst aus der Hallenkirche entwickelt, wo die Bekämpfung der Ketzer durch das Wort die ‚evangelische Richtung' angebahnt habe (!). Vgl. dagegen M. Hosack Die Predigtkirche des Mittelalters (Zeitschr. f. Bauwesen 1893, Sonderabdruck Berl. 1893).

neuen Stile ruht, dass nun auch dieser strenge Orden der Versuchung nicht widerstehen kann, sowol in der Architektur als in dem plastischen Schmuck seiner Gotteshäuser weit über die Regeln der Einfachheit und Aermlichkeit hinauszugehen, welche einstmals S. Bernhard den Seinigen anempfohlen und das Statut des Ordens geboten hatte. Zeuge dessen sind die grossen Schöpfungen des Ordens in Italien, wie Fossanova, in Deutschland Heisterbach, Maulbronn, Salem, die zum Theil ja noch in die romanische Periode hinaufragen.

Die Cisterciensserbaukunst ist auch für den Kirchenbau der Bettelmönche in Italien Vorbild geworden. Schon Thode hat sämmtliche Bauten der Franciscaner und Dominicaner, sowol die gewölbten norditalienischen als die einfacheren holzgedeckten in Toscana, auf die cisterciensische Grundform zurückgeführt[1], während wol zuviel behauptet wird, wenn er sagt, dass die italienische Gothik überhaupt ihren wesentlichen Charakter der Cistercienserbaukunst verdankt. Es ist auch heute, nach den Forschungen Enlarts, nicht mehr möglich, die Franciscaner mit Thode als die Vermittler zwischen Frankreich und Italien anzusehen. Das kirchliche Bauwerk der Franciscaner übernimmt von dem der Cistercienser vornehmlich die Anlage der Osttheile, d. h. also den geradlinig geschlossenen, zu beiden Seiten von ebenfalls geradlinig geschlossenen Kapellen flankirten Chor. Im übrigen aber gehen die Franciscanerkirchen schon frühzeitig zum guten Theil von dem Cistercienserschema ab. In Norditalien allerdings bewahren sie noch die dreischiffige Anlage und die Wölbung, in Umbrien und Toscana dagegen bevorzugen sie das einfache Langhaus mit hölzerner Decke. Thode hat ganz recht mit der Behauptung, dass das eigentlich ein neues architektonisches Princip, im Grunde das Princip der Renaissancearchitektur, ist.

Franciscaner.

Diese Neuerung bei den Franciscanern ist auf die Einfachheit zurückzuführen, welche schon S. Franciscus empfohlen[2], der hl. Bonaventura 1260 in den ‚Statuta Capituli generalis' zu Narbonne aufgestellt hatte[3], die im Grunde auf die Anordnungen der Cistercienser zurückgehen. In diesen Statuten wird die Wölbung der Kirchen nur ausnahmsweise gestattet; die Gotteshäuser sollen weder durch ihre Dimensionen noch durch Fenster und Säulen, Bilder und getriebene Arbeiten in die Augen fallen; einzel stehende Glockenthürme sind verboten, ebenso Glasmalereien; nur hinter dem Hochaltar darf das Hauptfenster die Bilder des Crucifixus, der heiligen Jungfrau, Franciscus und Antonius von Padua enthalten; kostbare Tafel- oder Glasgemälde sollen unbedingt entfernt werden; die Geräthe dürfen, abgesehen von Reliquienkreuzen und dem Ciborium, nicht aus Gold sein, und man soll nicht mehr Kelche als Altäre besitzen. Auch anderwärts tritt Bonaventura für die Einfachheit des Kirchenbaues ein; aber er muss auch schon zugeben, dass die Macht der Verhältnisse stärker ist als seine Stimme, und die Franciscaner nicht mehr umhin können, imposantere Bauten aufzuführen[4]. Schon

[1] Henry Thode Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien (Berl. 1885) S. 288 f.

[2] ‚Ecclesias etiam augustiores aedificare debent, nec enim sermonum ergo aut quacunque occasione templa speciosa aut magnae capacitatis vel molis aedificare debent' (Reg. s. Francisci).

[3] Rodulph Hist. Ser. Relig. II 239; auszüglich bei Thode a. a. O. S. 292. — Graus Kirchenschmuck XXV (1894) Nr. 11. — Die Narbonner Statuten sind auch in die grosse Thanner Franciscaner-Chronik S. 153 f. aufgenommen.

[4] S. Bonaventurae Ad quendam provincialem ministr. Epistola (Opusc., Paris 1647, II 448): ‚nam frequentia discursus et importunitas quaestus viles nos et graves efficiunt, pro eo videlicet, quod, dum parvis nolumus esse contenti, et aedificia sumptuosa conamur

1261 bauten die Franciscaner in Bologna den Campanile von S. Francesco; 1278 begannen sie in Piacenza ihre gewölbte Kirche zu errichten.

Den ersten Niederlassungen der Franciscaner in Assisi und Portiuncula reihten sich in Umbrien und Toscana zunächst der Speco oder Eremo di S. Francesco bei Narni, das Kloster bei Greggio, das Heiligthum auf dem Berge Alvernia an. Dem ersten Bau von Assisi (1228) sind S. Chiara daselbst und S. Francesco in Perugia nachgebildet. Der holzgedeckte Typus der umbrisch-toscanischen Franciscanerkirchen ist durch zahlreiche Exemplare dargestellt; so durch S. Francesco in Pistoia (seit 1294; Grundriss Fig. 93), S. Francesco in Pescia, S. Francesco in Pisa (um 1300), dessen Grundriss wie der von S. Francesco in Siena die Vorstellung von diesen Anlagen gibt. Diese Bauten sind gewissermassen Vorstufen von S. Croce in Florenz, der mächtigen Schöpfung Arnolfo di Cambio's (seit 1294). Während wir in S. Francesco in Gravedona am Comer See noch einem auf fünf Spitzbogen ruhenden Holzdach begegnen, bilden die Franciscaner sonst in Oberitalien den Gewölbebau aus, und zwar

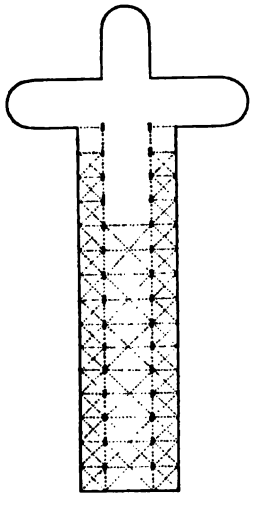


Fig. 92. Grundriss der Kirche S. Francesco in Cremona. (Nach Thode.)

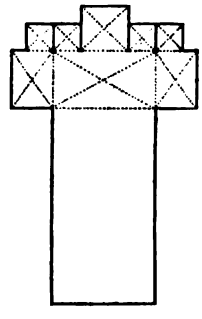


Fig. 93. Grundriss der Kirche S. Francesco zu Pistoia. (Nach Thode.)

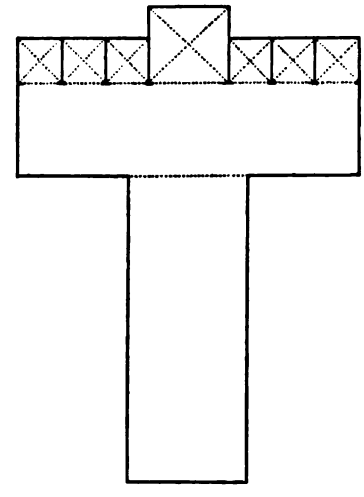


Fig. 94. Grundriss der Kirche S. Domenico in Siena. (Nach Thode.)

bald den Basilikaltypus (S. Francesco del Prato in Parma [seit 1230?], desgleichen in Modena und Reggio, Mantua, auch in Gubbio) bald den Kathedraltypus (wie in der herrlichen Kirche S. Francesco in Bologna, 1236 bis 1245, und dem berühmten Santo zu Padua, der schon bald nach dem Tode des hl. Antonius, 1231, begonnen, 1350 vollendet ward; ferner S. Francesco in Padua, in Piacenza, S. Lorenzo Maggiore in Neapel). Den einfachen Cisterciensertypus bewahren Chiaravalle bei Mailand (schon 1221 geweiht) und, Fossanova folgend, die venetianischen Bettelmönchkirchen (auch die der Dominicaner), so S. Maria dei Frari, S. Giovanni und Paolo in Venedig, S. Agostino in Padua, S. Anastasia in Verona (Predigerkirche, seit 1261), S. Nicolò in Treviso und die leider 1268 zerstörte S. Francescokirche in Mailand (seit 1256). Sie hatte ein Langschiff von zwölf Arcaden (!); nur S. Francesco in Cremona mit seiner ausserordentlichen Längendimension mochte

erigere, vilia summo studio quaesitantes, nobilia per incuriam perdimus, cum murorum curiosa constructio destructionem pariat animarum.'

ihr zu vergleichen sein (Grundriss Fig. 92). Der Gewölbebau, der übrigens auch in den franciscanischen Kirchen Mittelitaliens vertreten ist, ist indessen als etwas der toscanischen Empfindung Fremdes bald dahingestorben, während sich die einfache holzgedeckte Franciscanerkirche in ihrer Hinwendung auf das Princip der Renaissance für die Bauentwicklung Toscana's von grösster Bedeutung zeigte. Die grossartige Wirkung einschiffiger Kirchen tritt uns namentlich in S. Andrea in Mantua entgegen; und gewiss mit Recht fordert Thode, dass dieser Richtung der Architektur ihr Recht zuertheilt werde, während man bisher zu einseitig das Ideal der Renaissancebaukunst in dem Centralbau gesehen hat.

Der Dominicanerorden hat in seinen ursprünglichen Satzungen keine so bestimmten Anordnungen über den Kirchenbau. Indessen zeigen die Monumente, dass seine Baugeschichte eine Zeitlang ähnliche Bahnen gewandelt hat wie die der Minoriten. Wir sehen, wie im Venetianischen die Bettelmönchskirchen eine übereinstimmende Physiognomie aufweisen. Das gleiche gilt ursprünglich auch für Toscana, wo die Predigermönche das franciscanische Schema der einfachsten holzgedeckten Anlage adoptiren. Die Uebereinstimmung des Grundrisses zeigt S. Domenico in Siena (seit 1227; vgl. Fig. 94). Gleich den Franciscanern cultiviren die Dominicaner neben dem einschiffigen Bau die dreischiffige Kirche mit offenem Dachstuhl, dann die dreischiffige Gewölbekirche, als deren Hauptzeugen die berühmte S. Maria Novella in Florenz, die Nachfolgerin der von Fra Sisto und Ristoro nach 1244 errichteten Kirche (1278—1349), dann S. Maria sopra Minerva in Rom (seit 1280, von Fra Sisto und Ristoro vielleicht begonnen?) anzusehen sind. Dominicaner.

Thode hat den Franciscanerorden als den eigentlichen und Hauptträger der religiösen Kunst des italienischen Mittelalters und des frühen Rinascimento dargestellt. Niemand kann den unermesslichen Impuls verkennen, welcher die Kunst dem franciscanischen Geiste und den Einwirkungen verdankte, welche von dem Heiligen in Assisi ausgingen. Steht doch Dante selbst, von welchem zum guten Theil die ungeheure zeitgemässe Umwälzung des 14. Jahrhunderts ausgeht, unter dem Zeichen des hl. Franciscus. Aber die directe Betheiligung des Ordens der Minoriten an der Ausbildung der bildenden Künste in Italien war entschieden nicht so bedeutend als diejenige der Dominicaner. Im 14. und 15. Jahrhundert hat kein Orden sich mit der Kunstthätigkeit des Predigerordens messen können, welcher Fra Angelico und Fra Bartolommeo die Seinigen nannte.

Die beiden grossen Lehrer des Ordens, welche schon Dante zusammen nennt *(frate e maestro fummi, ed esso Alberto è di Colonia, ed io Tomas d'Aquino)*, standen der Kunst nicht fremd gegenüber. Die Vorstellungen der ältern Zeit über den Ruhm Alberts d. Gr. als Baumeister und über seine Betheiligung am Dombau von Köln sind gewiss übertrieben und vielleicht ganz unhaltbar; aber sein nahes Verhältniss zur Architektur wird man nicht in Abrede stellen können. Bei Thomas von Aquino erscheint eine praktische Betheiligung an der Architektur ausgeschlossen; dass aber auch er zu den schönen Künsten in einem besondern persönlichen Verhältnisse stand, dürfte Marchese erwiesen haben[1]. Die Vorstellung ist jedenfalls falsch, als hätten

[1] Vgl. Kreuser Kölner Dombriefe S. 193; ders. Christl. Kirchenbau I 376. — Merlo Nachrichten von Kölner Künstlern S. 19. — Kugler Kleine Schriften II 131. — Schnaase V 413. 421. — V. Marchese Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti Domenicani I [4] (Bol. 1878) 38 sg. — Man beruft sich für die Bauthätigkeit Alberts, der 1249

die Bettelorden durchweg sich auf die Arbeit der Laienbaumeister und Steinmetzen verlassen müssen. Namentlich der Predigerorden hat eine Reihe hervorragender Architekten hervorgebracht, an deren Spitze Fra Sisto († 1279) und Fra Ristoro († 1273) stehen, die als Erbauer des Palazzo del Podestà, des Ponte alla Carraia, des ältern Baues von S. Maria Novella, bekannt sind und endlich durch Nikolaus III nach Rom berufen wurden, um am Vatican zu arbeiten. In Toscana wirkten weiter die Dominicanerlaienbrüder Fra Mazzetto, Fra Borghese, Fra Albertino (um 1300); in Portugal die Tre santi architetti — Beato Gondisalvo († 1259), Beato Pietro Gonzalez (S. Telmo, † 1246) und der Erbauer der Brücke von Cavez, Padre Lorenzo. Auch der Bildhauer Fra Guilielmo von Pisa, der 1267 mit Nicolò Pisano an der Arca des hl. Dominicus in Bologna beschäftigt war, war Architekt. In Oberitalien treffen wir Fra Benvenuto di Bologna und Fra Nicolò als Architekten in Padua und Trevigi; in Florenz Fra Giovanni de' Campi (um 1317) und Fra Jacopo Talenti, welche an S. Maria Novella (beendigt 1357; Façade 1350 bis 1470) beschäftigt waren und das neue Kloster daselbst schufen, auch den Ponte alla Carraia erneuerten und an vielen anderen öffentlichen und Privatbauten der Stadt betheiligt waren. Ihnen folgten am Klosterbau von S. Maria Novella Fra Giovanni de Marcoiana († 1348), Fra Filippo und zahlreiche andere Brüder, deren Verzeichniss uns Marchese gibt. Ohne Zweifel hatten die Dominicaner an ihrer Hauptkirche S. Maria Novella eine grosse und förmliche Bauschule angelegt, wie das auch von den Bettelmönchen in Strassburg berichtet wird und wie das auch von deutschen Cisterciensern in Maulbronn, Salem u. s. f. anzunehmen ist. Die Dominicaner haben auch später noch angesehene Architekten unter sich gezählt, so Fra Giovanni Giocondo den Veronesen († 1514), den Padre Ignazio Danti, einen der ersten Mathematiker und Geographen seiner Zeit († 1586), die Portugiesen Padre Andrea de Resenda († 1573), Juan Romero und Girolamo de Borges (um 1563) u. A.

Dass neben dem Kirchenbau auch der Klosterbau dieser Periode grosse und namhafte Monumente aufzuweisen hat, bedarf kaum der Bemerkung. Zwar waren die Convente der Bettelmönche durchschnittlich in bescheidenen Behausungen untergebracht. Aber es fehlte doch auch nicht an umfassenden Anlagen, wie die von Merian bewahrte Ansicht des Dominicanerinnenklosters Klingenthal in Basel[1] zeigt. Die höchste Leistung des befestigten Klosterbaues aus der gothischen Periode liefert das Ordensschloss der Deutschen Ritter in Preussen, die herrliche Marienburg[2]. Von welcher Pracht und welchem Umfang die romanischen Völker jetzt in dieser Hinsicht ihre Baulust bethätigten, beweist vor allem das Mosteiro de Nossa Senhora da Victoria oder der Convento von Batalha, welchen König Johann von Portugal zur Erinnerung an seinen Sieg bei Aljubarrota stiftete, und wofür er den Plan selbst entworfen haben soll[3].

---

bis 1260 in Köln lebte, auf die Inschrift eines Glasgemäldes in dem zu Anfang des 19. Jahrhunderts abgebrochenen Chor der Dominicanerkirche (‚Condidit iste chorum qui philosophorum Flos et Doctor fuit Albertus' etc.), dann auf die bestimmten Angaben des Vinc. Giustiniani (1625) und die Existenz eines unedirten Werkes über die ‚Prospettiva' in Valladolid (? Echard SS. Ord. Praed. I 180). Die Sache bedarf jedenfalls erneuter Prüfung; ebenso der Antheil, welcher Albert an der 1273 gegründeten Dominicanerkirche in Regensburg zukommt. Adler will ihn mit Erwin in Zusammenhang bringen.

[1] Abbildung bei Otte I 116.

[2] Grundriss bei Otte I, Fig. 44.

[3] Abbildung in der Zeitschr. für bild. Kunst 1895. N. F. VI 98 f.

In höherem Grade als die frühmittelalterliche Architektur hat die Gothik den Laienstand zur Mitwirkung herangezogen, in dessen Hände seit dem 13. Jahrhundert die Arbeit des Steinmetzen *(lapicida, latomus)* und des Maurers *(murarius)*, bald die Bauführung selbst allmählich übergeht. Aber nicht der Laienstand hat die Gothik gezeugt, sondern umgekehrt, die Gothik hat den Laien-Steinmetzen gefordert. Janner hat ganz recht mit der Bemerkung, die Ausbildung zum Steinmetz habe langjährige Vorbildung und stete Uebung erheischt, wie sie sich nur schwer mit der Stellung und den Obliegenheiten eines Mönches vertragen habe. Denn die Ueberfülle des Zierwerks in der neuen Bauweise forderte eine ausgebildetere Technik als die der älteren Zeiten, und der Bau so grosser, viele Generationen in Anspruch nehmender Kathedralen bedingte bald die Existenz eines eigenen, nur diesem Zwecke lebenden Standes. So entstanden die Bauhütten: von dem Local, in welchem die Werkstücke bearbeitet wurden, ging der Name auf die sich in ihnen zu einem Verband zusammenschliessenden Genossenschaften der Steinmetzen über. Man hat sie — ohne documentirten Nachweis — auf die römischen *Collegia fabrorum* zurückgeführt; die Träume kritikloser Freimaurer construirten einen Zusammenhang der Hütten mit dem Tempelbau Salomons, wenn nicht gar mit den Bauleuten Pharao's und Noe's. Thatsächlich waren die Hütten nichts anderes als nach dem Vorbilde anderer Zünfte organisirte Verbindungen der Bauhandwerker, denen wir vor dem 13. Jahrhundert nirgends begegnen (Paris 1258, Ulm 1292). Steinmetzen und Maurer *(coementarii)* waren anfänglich in ihnen zusammengeschlossen, trennten sich aber später (in Strassburg 1402). Erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts treten in Deutschland mehrere Hütten zu einer Vereinigung mit gemeinsamem Statut zusammen (gemeinsame Ordnung auf dem Convente zu Regensburg 1459 unter dem Strassburger Dombaumeister Jost Dotzinger, bestätigt zu Speier 1464 und 1498 zu Strassburg durch Kaiser Maximilian). In den also organisirten Bauhütten treten Meister *(magister)*, Parlierer (Sprecher, auch Parler, Polier, Balier), Gesellen und Lehrlinge hervor. Letztere wurden nach fünfjährigem Dienst mit den Innungsgeheimnissen, dem Gruss und der Schenk, bekannt gemacht (losgesprochen) und empfingen dabei ihr Steinmetzzeichen. Dass diese Innungsgeheimnisse sich nur auf handwerksmässige Hülfsmittel und Kunstgriffe erstreckten, ist jetzt zweifellos; dass eine tiefere symbolisch-allegorische Wahrheit, bestimmte philosophische oder künstlerische Geheimnisse dahinter gesteckt, ist nicht mehr anzunehmen[1].

Bauthätigkeit des Laienstandes.

Bauhütten.

Steinmetzzeichen[2] gab es, abgesehen von den Versetzzeichen, schon in römischer Zeit; sie sind in Pompeji und an der Porta Nigra zu Trier nachgewiesen. Im Mittelalter treten sie erst seit Ende des 11. Jahrhunderts, häufiger nach der Mitte des 12. Jahrhunderts auf, wo der Haustein über den Bruchstein siegt; Alpirsbach (1095—1099) und der Speierer Dom (um 1090 bis 1103) bieten die frühesten Beispiele davon. Es sind Buchstaben (die man

Steinmetzzeichen.

[1] Rumohr Ueber den gemeinschaftlichen Ursprung d. Bauschulen. 1835. — Heideloff Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland. 1844. — Kreuser a. a. O. S. 289 f. — Schnaase IV 212 f. — Janner Die Bauhütten des deutschen Mittelalters. Leipz. 1876. — F. v. Schmidt im Wochenblatt des österr. Arch.- und Ingen.-Vereins. 1876. — A. Reichensperger Die Bauhütte des Mittelalters. Köln 1881. — Otte II [5] 482 f.

[2] Klemm Württemb. Baumeister bis 1750. 1882. — Rziha Stud. über Steinmetzzeichen. Wien 1883 (Aus Mitth. d. k. k. Centralcomm. N. F. VII—VIII). — Didron Ann. arch. III 31. — Näher B. J. 1889. LXXXVIII 146. — Otte a. a. O.

auch schon aus den Runen abgeleitet hat)[1], Planetenzeichen (wol aus den Holzkalendern), der Drudenfuss, Drei- oder Vierpässe, der Hammer und anderes Handwerkszeug, auch geometrische Figuren, welch letztere in der Gothik vorherrschend werden und seit Mitte des 15. Jahrhunderts ausschliesslich zur Anwendung gelangen. Innerhalb dieses Vorraths von Zeichen lassen sich gewisse Haupttypen unterscheiden, welche nach Rziha's Vermuthung auf bestimmte Hütten zurückgehen. Das Zeichen des Meisters wird wappenschildartig ‚adjustirt'. Meister und Gesellen verewigen sich zuweilen durch Einhauen ihrer Marken auf Sammelsteinen. Das vergleichende Studium der Steinmetzzeichen hat für die Kunst- und Künstlergeschichte schon manche überraschende Ergebnisse geliefert, doch stehen wir hinsichtlich derselben noch manchen Fragen gegenüber, die ungelöst sind.

Der Baubetrieb in den Hütten ist nunmehr durch die Publicationen zahlreicher ‚Baurechnungen'[2] und Verträge mit Baumeistern[3] vielfach klargestellt worden. Der ‚*Fabrica*' (Baukasse, aber wol auch ‚Bauverwaltung'[4]) steht ein ‚*Magister fabricae*' vor, der gewiss vielfach identisch ist mit dem ‚*Magister operis*'[5].

Baubetrieb.

Die Beschaffung der Geldmittel für die *Fabrica* geschah auf verschiedene Weise. Man wird annehmen dürfen, dass in erster Linie mehr oder weniger feste, von den Bauherren zu diesem Zwecke dargereichte Einkünfte oder Renten in Betracht kamen. Man war weiter auf Schenkungen und Vermächtnisse angewiesen, die sich nicht bloss auf Geld, sondern auch Kleidungsstücke, Waffen u. s. f. erstreckten, welch letztere dann zum Vortheil der Kasse verkauft wurden. Vor allem aber kam die Einsammlung von Almosen in Betracht, welche durch Aussendung von Collectoren *(petitores structurae)* geschah. Und hier tritt uns jetzt ein neues, nicht zu unterschätzendes Moment entgegen. Um die Liebesthätigkeit und die Opferwilligkeit der Gläubigen anzuspornen, gaben die kirchlichen Behörden reiche Indulgenzen. Fast alle unsere grösseren Kirchenbauten der Gothik sind mit Zuhülfenahme der Ablässe gebaut worden. In erster Linie pflegte der Diöcesanbischof seinen Ablass anzubieten, dann wurden die die Stadt besuchenden Prälaten zur Ertheilung von Indulgenzen eingeladen (sie gaben gewöhnlich 40 Tage), endlich auch der Papst. Das merkwürdigste und für die Geschichte der Kirche bedeutsamste Beispiel einer päpstlichen Indulgenz zu Gunsten eines Kirchenbaues sollte im 16. Jahrhundert der von Leo X für die Peterskirche ausgeschriebene Ablass werden, ein Vorgang, der an sich gar nichts Ungewöhnliches

Ablässe.

[1] F. Losch Zur Runenlehre (‚Germania' 1889, Wien. XXXIV 397).

[2] Steph. Beissel Die Baugeschichte der Kirche des hl. Victor zu Xanten. Freib. i. B. 1883; ders. Geldwerth und Arbeitslohn im Mittelalter, ebd. 1885. — Luchs Baurechnung des ehem. Dominicaner-Convents zu S. Adalbert in Breslau (Zeitschr. für Gesch. und Alterth. Schles. II 2, 1). — Mone Ueber die Domfabrik zu Speier (Anz. f. Kunde d. Vorzeit V 92. 241; VII 183). — Ueber die Organisation des Baugewerbes siehe noch Mone in der Oberrhein. Zeitschr. VIII 425. — Schultz Ueber Innungsverhältnisse und Kunstbetrieb im Mittelalter (Zeitschr. f. bild. Kunst I 128).

[3] So namentlich für Strassburg, Freiburg i. B., Frankfurt a. M., Mailand, siehe Litteratur bei Otte II [5] 494. Kraus Kunst und Alterth. in Elsass-Lothring. I. II.

[4] Zu ‚Fabrica' siehe Mittelrhein. Geschichtsbl. 1884, Nr. 3, 96.

[5] Dass auch der ‚*Magister operum*' oder ‚*operis*' oft nur reiner Kassenbeamter ist, siehe Bull. mon. VI, 6, 241. Auch die deutsche Bezeichnung ‚Baumeister' kommt für den Verwaltungsbeamten vor, wie das aus der Urkunde der Aebtissin Agnes von Säckingen 1336 (Mone Anz. f. Kunde d. Vorzeit VII 184) hervorgeht: ‚die frowe die bûmeisterin ist' — falls nicht hier an die Bauherrin zu denken ist.

und nicht geeignet war, die Christenheit sonderlich aufzuregen. Die Lehre von den guten Werken und ihrer Nothwendigkeit kam überhaupt dem Kirchenbau in hohem Masse zu gut. Beim Bau unserer rheinischen Dome legte sich die Bürgerschaft die grössten Opfer auf, nahm Hypotheken auf ihre Häuser und gab nicht bloss von ihrem Ueberfluss, sondern auch von dem, was des Lebens Nothdurft heischte. So kamen auch vielfach Restitutionen an Kirchenbauten vor[1]. Aus den angesammelten Mitteln wurde meist ein Baufonds gebildet, dessen Zinsen nur zur Weiterführung des Baues verwendet wurden, während das Kapital, in Gütern angelegt, möglichst unberührt blieb. Die Verwaltung desselben ging, wie in Strassburg seit 1292, zum Theil in die Hände der städtischen Verwaltung über, welche ‚Pfleger' des Baues aufstellte. Der Fortgang des letztern richtete sich natürlich nach den zur Verfügung kommenden Mitteln, welche oft, namentlich bei herrschenden schlechten Zeiten, bei Kriegsnöthen u. s. f., spärlich flossen, so dass ganze Generationen, ja Jahrhunderte dahingingen, ehe ein bedeutender Bau seinen Abschluss erfuhr.

Im 13. und 14. Jahrhundert stellen die deutschen Hütten das Bild einer festen, von idealen und tiefreligiösen Absichten getragenen Organisation dar, deren Meister und Gesellen überall geehrt und begehrt werden; sie bauen am Rhein und zugleich in Burgos, in Pisa und in Mailand — ‚Gott zum Lob und redlicher Aufrichtung und Beständigkeit des Handwerks'. Aber das Verderben tritt auch hier mit dem Verfall des Mittelalters ein; und da ist es im höchsten Grade bezeichnend, wie die Decadenz der Kunst auch wieder zusammengeht mit dem Zerfall des religiösen Lebens und der kirchlichen Gesinnung. ‚Nach dem Schlusse des 14. Jahrhunderts dringt mehr und mehr die Willkürlichkeit in den ornamentalen Theil der Gothik, immer stärker wird das Aeusserliche und Figürliche statt des Innerlichen und Wesenhaften betont — die Laienschaft hat im Bauhandwerk gesiegt, Hüttenmeister bewerben sich der weltlichen Ehre, des bessern Verdienstes halber um ständige Niederlassung in den Städten und deren Zünften, die Ordnung fängt an, von ihrer strengen Organisation nachzulassen, und im 15. Jahrhundert haben sie „zweitrechten, myssehelle, Kumber, Costenn vnd Schaden . . . ettelicher unordentlicher Handelunge halb unter ettelichen Meistern schedelich gelitten vnd sind schwerlich gewesen . . .", so dass man durch Wiederaufrichtung „solicher gutter Gewohnheit vnd alt herkommen, so ihr altfordern vnd liebhaber des Handwerks vor alten zitten In guter meinungen zehend habt vnd herbrocht habent . . . solich alt Harkumen ernüwert vnd gelüttert". Sonderbar, man sollte glauben, dass durch die Ueberfülle des Zierwerkes die Steinmetzen noch besser gediehen wären. Allein der kirchliche Sinn war der Lebensnerv nicht bloss für die Gothik, sondern auch für die Kirchenerbauung; ging dieser Sinn abwärts, dann war mit ihm auch dem Institut der Hütte der Odem des Lebens genommen.'[2]

Wie es bei einem grossen Bau zuging, das schildern uns mittelalterliche Quellen, unter anderen der Dichter des *‚Renans de Montauban'*, dessen Held nach mancherlei Fahrten seine Sünden am Dombau zu Köln abbüsst. Wie denn überhaupt die Hebung des Verkehrs, der internationale Austausch nicht wenig dazu beiträgt, diesem ganzen Baugetriebe der Gothik seine eigenthümliche Physiognomie zu geben. Gesellen und Meister wandern und gewinnen

[1] Z. B. für S. Maria del Fiore in Florenz; vgl. Graus Kirchenschmuck 1892, Nr. 3.

[2] Janner Die Bauhütten des deutschen Mittelalters (Leipz. 1876) S. 23.

auf diesem Wege eine Fülle neuer Anregungen und Kenntnisse. Sie machen auch Aufzeichnungen und Risse über das, was sie auf ihren Reisen beobachten, und so entstehen die ersten Kunstbücher des Mittelalters, unter welchen das Album des Picarden Wilars (Villard) aus Honnecourt an der Schelde, aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, das merkwürdigste ist[1].

Kunstbücher.

Es ist schon flüchtig von dem angeblichen ‚Geheimniss' der Hütten die Rede gewesen.

Schon die alten Mönche hatten (und bei den Karthäusern und Trappisten lässt das sich jetzt noch beobachten) eine Zeichensprache, welche ihnen gestattete, trotz des von der Regel auferlegten Stillschweigens sich zu verständigen[2]. Die Laienhütten übernahmen allem Anschein nach mit dem Gebote des Schweigens während der Arbeit auch die Zeichensprache der Benedictiner. Sie mag nicht wenig zu dem im 18. und 19. Jahrhundert, namentlich in der freimaurerischen Litteratur colportirten Vorstellung beigetragen haben, als hätten die Hütten eine geheime, der Kabbala ähnliche Philosophie, mystische Erklärungen der Construction u. dgl. besessen. In der Ordnung von 1459 wird nun freilich Meistern und Gesellen eine gewisse Geheimhaltung auferlegt. Analysirt man das Material, so ergibt sich, dass sich diese Geheimhaltung im Interesse der Gewerkschaft 1. auf die Steinmetzbücher und ihren Inhalt; 2. auf Gruss und Handschenk; 3. auf Mass und Auszug von Bauten und Bautheilen bezieht[3]. Die zur Praxis nothwendigen Zeichen hat dann wenigstens die Spätgothik auf bestimmte Grundzahlen und Grundfiguren zurückzuführen gesucht — Dinge, die gewiss nicht in die romanische, vielleicht nicht einmal in das Bewusstsein der hochgothischen Epoche hinaufreichen. Erst gegen Ausgang des Mittelalters, zunächst im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts, wollen einige, besonders deutsche Architekten (Hans Hösch aus Gmünd, 1472; Matthias Roriczer zu Regensburg, 1486; Cesario Cesariano zu Mailand, 1521, übersetzt von dem Nürnberger Arzt Rivius, 1548) von den ‚Alten, der Kunst Wissenden' Informationen über diese Zahlen und Figuren erhalten haben. In ihnen spielen die Triangulatur und Quadratur die Hauptrolle. Die Grundfiguren, von denen man dabei ausging, waren der Kreis und seine Theile, das Viereck, seine Verdopplung oder das Achtort, und das gleichseitige Dreieck sowie dessen Verdoppelung, das Sechsort. Verleitet durch Cesariano haben schon in Deutschland ältere Alterthumsfreunde, wie Boisserée, Stieglitz, Hoffstedt, eine Constructionsweise mit Hülfe des gleichseitigen Dreiecks angenommen, welche angeblich für die gothischen Baumeister des hohen Mittelalters massgebend gewesen sein soll. Viollet-

Zeichensprache.

Grundzahlen.

Triangulatur u. s. f.

[1] Aus einer Handschrift von S. Germain-des-Prés, jetzt in der Bibl. Nationale in Paris, herausgegeb. von Lassus et Darcel Album de Villard de Honnecourt. Par. 1858; dann wieder von Willis Facsimile of the Sketch-Book of Willars etc. Lond. 1859. Vgl. dazu Quicherat in Revue arch. VI (1849) 65. 164. 209 und Mélanges d'arch. 1886, p. 238. Desgl. Eitelberger Mitth. d. k. k. Centralcomm. IV 145. Wiener Bauzeitung 1849, 309. — Schnaase V 118—122. — Enlart Villard de Honnecourt et les Cisterciens (Bibl. de l'École des Chartes LVI [1895] 5). — Ueber die Kunstbücher des Mittelalters im allgemeinen siehe Frantz in Hist.-polit. Blätter XCIX (1887) 124 f. 439 f.

[2] Vgl. dazu d'Achéry Spicil. I 670 (in den Consuetud. Cluniacens. libri II von 1110); Martène De antiquis Eccles. rit. III (Venet. 1783) 290. Hergott Vetus disc. mon., Par. 1726 (Constit. Wilh. Hirsaug.), p. 386.

[3] Vgl. hierzu Schnaase IV 224 f. Janner a. a. O. S. 230 f., wo die älteren Annahmen von Stieglitz (Gesch. d. Baukunst S. 428. Beitr. II 88), Heideloff, Boisserée (Geschichte und Beschreibung des Doms zu Köln [Münch. 1842] S. 33 f.) u. A. ihre Berichtigung finden.

le-Duc hat sich dieser Annahme angeschlossen, und jüngst hat Dehio eine im Reiche der mittelalterlichen Architektur ‚von Einigen geahnte, von den Meisten für nicht existirend erklärte Provinz' entdeckt zu haben geglaubt, indem er, an Cesariano's Triangulation des Mailänder Doms wieder anknüpfend, an französischen und deutschen Kathedralen nachweisen wollte, dass die Höhe der über den Breiten der Schiffe construirten gleichseitigen Dreiecke einen bestimmten Theil der Gesammthöhe darstelle und dass durch sie in manchen Fällen auch die Kämpferhöhen bestimmt seien; ähnlich soll es sich verhalten mit den Längenschnitten, und im Grundriss soll das gleichseitige Dreieck den Schluss der Mittelkapelle, die Vierung, bestimmen. Diese Triangulation soll nach Dehio die ganze Denkweise der mittelalterlichen Baukünstler beherrscht haben, mit ihrer Entdeckung, meint er, sei man dem Verhältniss von Freiheit und Gesetzlichkeit im künstlerischen Schaffen auf die Spur gekommen [1]. Auch diesmal haben diese Sätze in sachverständigen Kreisen keinen sonderlichen Anklang gefunden. Insbesondere hat Reimers betont, dass für den Praktiker der Grundriss das absolut für den ganzen Bau Bestimmende ist und bleibt; dieser Grundriss aber wird im gothischen Kirchenbau aus einem ‚festgegliederten System von Quadraten (oder Oblongen) gestaltet, von denen die Seite des Quadrats gleich der Schmalseite des Oblongums und zweimal in der Langseite des Oblongums enthalten ist, so dass vier Quadrate gleich dem Quadrat sind, welches aus zwei aneinander gelegten Oblongen gebildet wird'. Langhaus und Mittelschiff, Querhaus und Seitenschiffe werden durch diese Quadrate bestimmt, sie stehen auch in innigster Wechselbeziehung zum Wölbesystem und bilden die typische Grundform des Kreuzes; überall ist das Bedingende das Gewölbejoch der Seitenschiffe in ihrem Verhältniss zum Oblongum des Mittelschiffes. Das Grundkreuz kann überall aus der nöthigen Anzahl dieser Joche zusammengelegt werden, es liegt gar kein Anlass vor, es aus einem System gleichseitiger Dreiecke zu construiren. Dass man solche hineinzeichnen kann, ergibt sich daraus, dass eine bestimmte Anzahl der Quadratseiten in Seitenlänge und Höhe der gleichseitigen Dreiecke enthalten ist. Wie die Jocheinheiten für den Grundriss bedingend waren, so gelten diese Einheiten auch für die Höhen. So ist in Köln die Summe der Breite der beiden Seitenschiffe von Pfeilermitte zu Pfeilermitte gleich der Breite des Mittelschiffes und in der Höhe des Mittelschiffes dreimal enthalten, während die Summe der Breiten beider Seitenschiffe die Kämpferhöhe der Seitenschiffe angibt. Ueberall kehrt die Einheit des Gewölbejoches wieder, und das gleichseitige Dreieck kommt dabei nicht in Betracht.

Goldener Schnitt.

Nicht viel besser als mit Cesariano's Einfall dürfte es sich mit der Theorie vom Goldenen Schnitt verhalten, mit welcher man vorübergehend auch das Geheimniss der mittelalterlichen Proportionslehre gelöst zu haben glaubte. Die Historiker der Mathematik hatten bereits zu beobachten geglaubt, dass die athenischen Bauten aus den Jahren 450—430 v. Chr. das Theilungsverhältniss des Goldenen Schnittes als das ästhetisch richtigste und wirk-

[1] Vgl. Viollet-le-Duc Dict. d'archit., s. v. ‚Proportion', VII 532. — Dehio Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm goth. Bauproportionen. Stuttg. 1894; und dagegen die Besprechung von Reimers im Repert. f. Kunstwissensch. XVII (1894) 371 f. — Neuestens hat auch Fauré den *triangle équilatéral* als Kanon der mittelalterlichen Kunst gefunden; vgl. Daumet Académie des Inscriptions 1895, Febr. 1. Dazu Revue critique 1895, p. 120. Von bedeutenden Kunstschriftstellern hat Hr. von Geymüller den Dehio'schen Hypothesen zugestimmt.

samste überall zum Ausdrucke gebracht hätten; es wäre, nach Hauck, jenes Gesetz als ‚unmittelbarer kunstgestaltlicher Ausdruck der harmonisirenden Gesammtrichtung des hellenischen Geistes' aufzufassen[1]. Demgemäss hat man sich beeilt, dasselbe Gesetz auch für die Architektur des Mittelalters aufzustellen[2]. Eine vorurteilsfreie Untersuchung hat auch hier gezeigt, dass von einer bewussten Anwendung dieses fraglichen Gesetzes bei den gothischen Baumeistern nicht Rede sein kann. Alle diese Versuche, den Gedankengang, welcher der Construction der mittelalterlichen, speciell der gothischen Bauwerke zu Grunde liegt, in ein bestimmtes ziffernmässiges oder geometrisches Schema zu bringen, gehen zu weit und dichten ebenso wie die spätere Symbolik in den Geist der alten Künstler Dinge hinein, welche ihnen ferne lagen, welche dem schaffenden Ingenieur stets ferne liegen und erst späterer sich in einer bestimmten Richtung verlierenden Reflexion eigen sind. Für den ausübenden Künstler des Mittelalters war sicher nur das constructive Bedürfniss und eine allgemeine, aber ohne Zweifel ausserordentlich feine Empfindung für das harmonische Verhältniss von Höhe und Breite massgebend.

III.

Geschichtliche Entwicklung der Gothik.

Die geschichtliche Entwicklung der Gothik[3] ist in ihren allgemeinsten Zügen, wenigstens soweit Frankreich in Betracht kommt, bereits angedeutet worden (S. 149 ff.). Für die übrigen Länder gelten zum Theil sehr verschiedene Daten; in Deutschland stellen der Chor des Magdeburger Doms

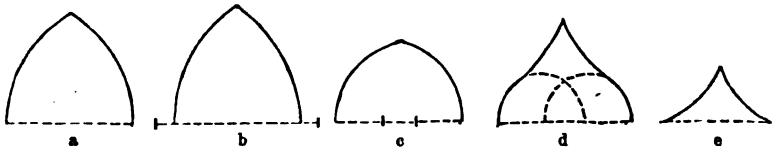


Fig. 95. Formen des Spitzbogens.
a. gleichseitig; b. hoch; c. niedrig; d. (Eselsrücken) und e. spätgothisch.

(seit 1207), die Cistercienserkirche zu Marienstatt in Nassau, die Liebfrauenkirche in Trier (1227—1245, wahrscheinlich eine Nachbildung von S. Yved in Braine bei Soissons (1180—1216), endlich die Elisabethenkirche in Marburg (1235—1283, bezw. 1314) die ersten Versuche in der neuen Bauweise

[1] Cantor Gesch. der Mathematik (1851) S. 151. — Hauck Die Stellung der Mathematik zur Kunst und Kunstwissensch. Vgl. dazu ‚Allgem. Zeitung' 1880, Nr. 113, Beil.

[2] F. X. Pfeifer Der goldene Schnitt und dessen Erscheinungsformen in Mathematik, Natur und Kunst. Augsb. 1885; dagegen Sonnenberg Ueber den goldenen Schnitt (Bonner Gymnasialprogramm, Bonn 1881), wo das ‚Gesetz' als blosse Spielerei nachgewiesen wird. Es soll bekanntlich darin bestehen, dass in der Linie sich AD : BD = BD : AB verhält.

[3] Die ältere Litteratur (vgl. Otte II 255) kann hier füglich beiseite gelassen werden. Zu erwähnen sind etwa noch: Hoffstedt Goth. A-B-C-Buch. 1840. — Möllinger Elem. des Spitzbogenstils. 1845. — A. Reichensperger Die christl.-germ. Baukunst und ihr Verhältn. z. Gegenwart. (1845) ³ 1859. — Ungewitter Lehrb. d. goth. Konstructionen. 3. Aufl., neu bearb. von Mohrmann. Leipz. 1889—1892 (bleibt immer das Hauptwerk für die technische Seite; vgl. H. v. Schmidt Kunstchron. 1893. N. F. IV 363). — V. Statz u. Ungewitter Goth. Musterbuch, mit Einl. von A. Reichensperger. 1856. Neue Aufl. 1881. Dazu die kleineren Werke: Laib u. Schwarz Formenlehre d. rom. u. goth. Baustyls. Zürich 1867. — Kallenbach Chronol. Formenlehre der altdeutschen Baukunst. Münch. 1847. — A. Hauser Styl-Lehre der archit. Formen des Mittelalters. Wien 1884.

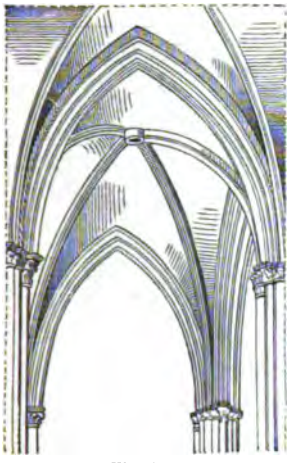


Fig. 96.
Gothisches Gewölbesystem.

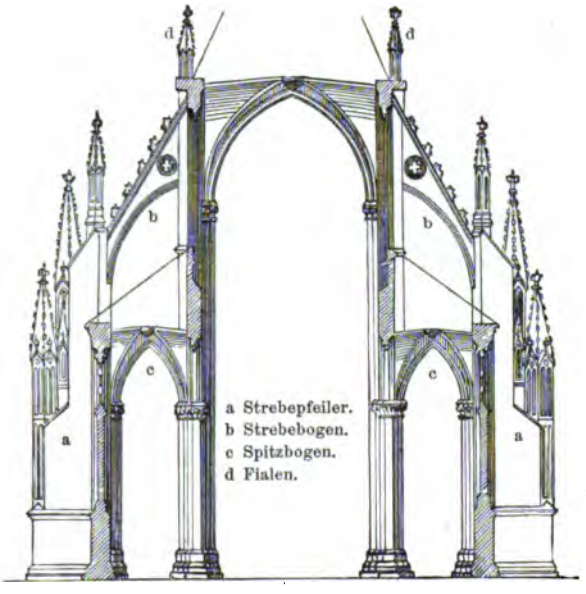


Fig. 97. Durchschnitt eines gothischen Domes. (Halberstadt.)

Fig. 98. Strebewerk. (Köln.)

Fig. 99. Gewölbeprofil.

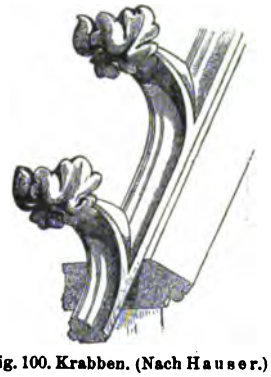


Fig. 100. Krabben. (Nach Hauser.)

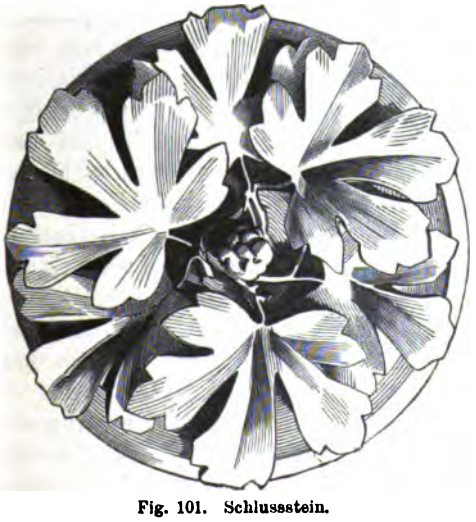


Fig. 101. Schlussstein.

Fig. 102. Kreuzblume. (Nach Hauser.)

dar, zu welcher man in der Cistercienserabteikirche zu Heisterbach, in dem Zehneck der S. Gereonskirche in Köln (?), in Allerheiligen im Schwarzwald

Fig. 103.
Knospencapitell.

Fig. 104.
Kelchcapitell mit Weinrebenlaub.

Fig. 105.
Eichenlaubcapitell.

Frühgothik. schon eine Ueberleitung wahrnimmt. Diese Bauten leiten bei uns die Frühgothik ein, welche in Frankreich etwa bis 1200, in Deutschland kaum bis über 1250 währt. Die Formen dieser Architektur sind noch streng, sie bewahren von dem ihr vorausgehenden Romanismus noch den ernsten, wenn auch in seiner Herbheit völlig gemilderten Charakter, dazu zahlreiche Details. Im Grundriss herrscht die Kreuzform mit polygonalem, zuweilen (bei den Cisterciensern) geradlinigem Chorabschlusse, auch hie und da mit Kapellenkranz vor. Die einfachen Kreuzgewölbe zeigen Gurten und Rippen, deren Ausgestaltung (Profilirung) aus Rundstäben besteht oder geradlinig, am Oberrhein mit Vorliebe auch birnförmig behandelt ist. Die den Schub des Gewölbes aufhaltenden Strebepfeiler sind noch massig und tragen Giebeldächer. Strebebogen treten jetzt noch selten auf und sind im Grunde nur unterwölbte Strebemauern. An den Frontecken sind gewöhnlich zwei Strebepfeiler im Rechteck nebeneinander gestellt. Hie und da begegnet man noch dem quadratischen Pfeiler der romanischen Zeit; durchschnittlich herrscht der auf viereckigem Basement ruhende, von Dreiviertelsäulen umstellte Rundpfeiler. Die Säulchen haben Kelchcapitelle, oft mit Blattwerk, das sich um den Stamm der Säule zieht. Die zweigetheilten spitzbogigen Fenster haben in der Bogenfüllung ein Masswerk, das aus Kreisen und Rundstäben zusammengesetzt ist. Die Thurmfenster und Portale bewahren noch mit Vorliebe den Rundbogen, auch das Gesimse hat noch vorwaltend romanischen Charakter.

Fig. 106.
Einfach gegliedertes Fenster.

Fig. 107. Reich gegliedertes Fenster mit Wimperg.

Ausgebild. goth. Stil. Die Blütezeit der Gothik oder der ausgebildete gothische Stil dauert in Frankreich ungefähr bis 1250, in Deutschland bis 1300. Die romanischen Reminiscenzen werden jetzt abgestreift, das spitzbogige Gurtgewölbe wird mit voller Consequenz

durchgebildet, die starre Mauermasse ist gewichen, das ganze System beruht auf dem Verticalismus. Die weite Perspective, welche die Auflösung der Scheidmauer des Hauptschiffes eröffnet, lenkt die Phantasie des Eintretenden sofort auf jenseitige Ziele. Die Hochgothik ist das Pendant oder vielmehr der künstlerische Ausdruck der über das Diesseits weit hinausgehenden, ihren Schwerpunkt gänzlich im Jenseits und hinter der Erscheinung suchenden Tendenz des hohen Mittelalters, wie sie sich in der Wissenschaft in dem metaphysischen Zug der Scholastik, in der Politik in den idealen Zielen der Kreuzzüge offenbart. Nach allen diesen Rücksichten constatiren wir den näm-

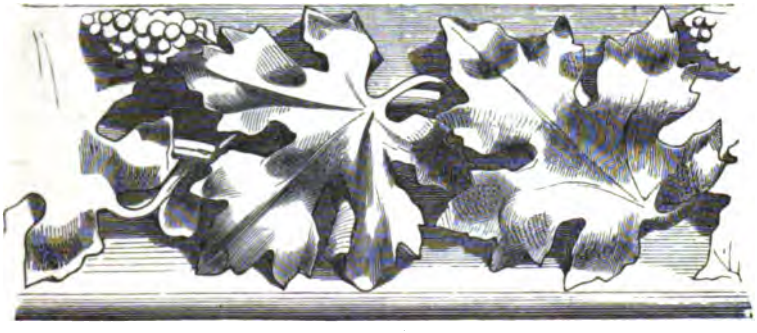


Fig. 108. Gothisches Blattornament.

lichen transcendentalen Zug; nur er konnte den Enthusiasmus zeugen, der Millionen von Menschen nach dem Heiligen Lande trieb, ganze Generationen mit metaphysischen Speculationen erfüllte, der die Dome von Köln und Strassburg schuf. In all diesen Unternehmungen, in all diesen Werken liegt uns das

Fig. 109. Gothisches Rankenornament. (Nach Hauser.)

Itinerarium mentis ad Deum vor, so wie es Bonaventura's wunderbare Feder geschildert hat: *ipsa rerum universitas fit scala ad ascendendum in Deum.*

Entzückt uns die Frühgothik vor allem durch die köstliche Frische und Keuschheit der Formen, wie sie uns in der Liebfrauenkirche zu Trier oder in S. Elisabeth zu Marburg entgegentreten — Schöpfungen, die wie angehaucht sind von dem neuen Geiste, den S. Francesco seiner Kirche zugebracht —, so imponirt uns die Hochgothik durch die gediegene Gesetzmässigkeit ihrer Durchbildung (vgl. die Figuren 96—120). Die Gewölbe werden reicher, ihre Gurten und Rippen zeigen tiefere Einkehlungen, die Strebepfeiler erhalten

hohe Spitzthürmchen (Fialen), das System der Strebebogen wird völlig ausgebildet, oft überreich (Notre Dame in Paris), die Bogen selbst vielfach gegliedert und ornamentirt. Ebenso zeigen die Fenster eine stärkere Gliederung durch Einsetzung stärkerer und schwächerer Säulchen (alter und junger Pfosten), Zusammenstellung von Rundstäbchen und Hohlkehlen. Das Masswerk mit seiner Verbindung von Kreisen und Kreistheilen wird weiter ausgebildet (Extrados-, Intrados-Nasen); es entstehen durch Aneinanderfügen der Kreistheile die Blätter oder Pässe (Drei-, Vier-,

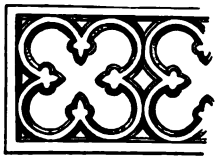


Fig. 110. Kreuzförmiges Vierpassmasswerk. (Nach Busch.)

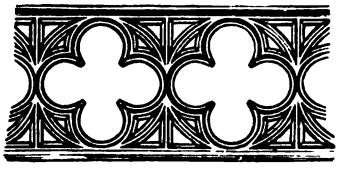


Fig. 111. Rundbogiges Vierpassmasswerk. (Nach Busch.)

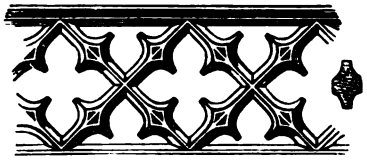


Fig. 112. Spitzbogiges Vierpassmasswerk. (Nach Busch.)

Fig. 113. Dreipass.

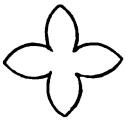


Fig. 114. Vierpass.

Fig. 115. Pfostenmasswerk. (Nach Busch.)

Fig. 116. Spätgothisches Fischblasenmasswerk. (Nach Busch.)

Fig. 117. Gothisches Dachgesims.

Fig. 118. Gothisches Fenstergesims.

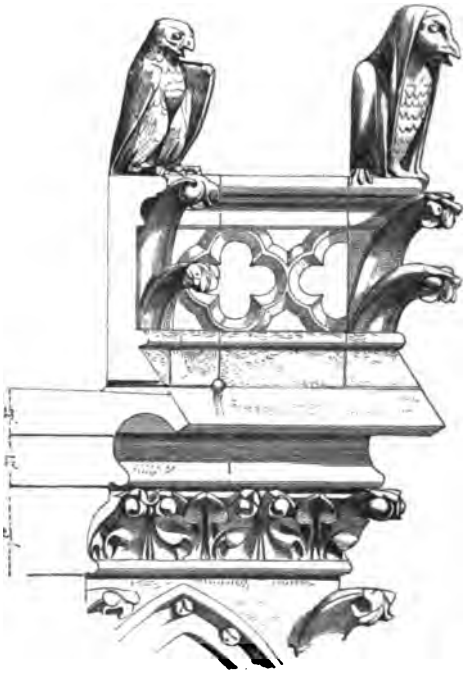


Fig. 119. Gesims und Balustrade.

Fünfpässe), welche die Fensterbogen füllen. Wir begegnen der Kleeblattform und der Rose oder dem Rundfenster, besonders in Frankreich, wo die Rose (vgl. Fig. 120) die Portalseite zu durchbrechen pflegt. Die Portale vertiefen sich und nehmen in ihren schräg geschnittenen Wandungen Einkehlungen und Säulchen auf, in welchen ganze Cyklen statuarischer Werke Aufnahme finden. Die Besetzung der Rundpfeiler mit alten und jungen Diensten wird immer reicher, namentlich an den vier Vierungspfeilern. Die polygonen Sockel der Gurtträger ruhen auf einem Basement, das ein über Eck gestelltes Quadrat mit abgeschnittenen Kanten darstellt; das Eckblatt oder der Eckknollen

verschwindet allmählich. Die Haupttheile des Aussenbaues werden durch Fialen (Laib und Riesen!) und Wimperge (Spitzgiebel; Fig. 107) gegliedert, die schrägen Linien mit Krabben, Bossen, die Spitzen mit Kreuzblumen besetzt. Das Ornament entfernt sich völlig von dem grottesken Charakter der romanischen Kunst und wird mehr und mehr vegetabilisch, so auch das Masswerk und Strebewerk, die Bossen und Kreuzblumen. Die im Lande wachsenden Pflanzen (wilder Wein, Eiche, Rose, Veilchen, Klee, Epheu, Geranium, Erdbeere, Mummeln) bilden die Flora dieser Architektur. Vor allem aber documentirt sich die aufstrebende Neigung der Zeit in dem Façaden- und Thurmbau, der hier (Köln, Strassburg, Freiburg i. B., Ulm) seine höchsten Triumphe feiert und den concretesten Ausdruck des mittelalterlichen Transcendentalismus schafft. Der viereckige Thurm geht ins Achteck über und wird mit einem Helm gekrönt, der zuweilen durchbrochen ist und, wie in Freiburg, die wunderbarste Wirkung übt, — die Aussprache der Thatsache von jener innern Befreiung, welche der transcendentale Idealismus der Menschenseele bringt.

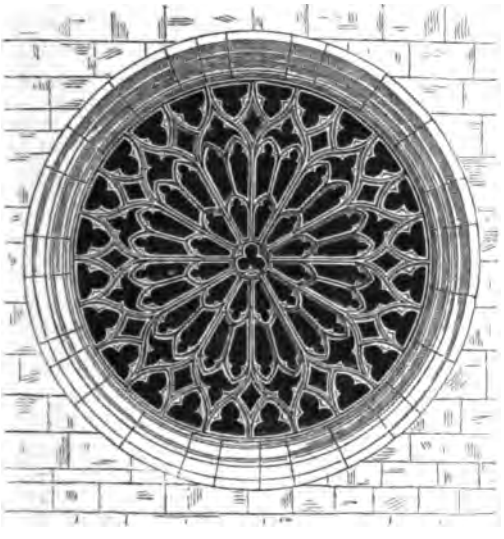


Fig. 120. Rundfenster. (Nach Hauser.)

In der Früh- und Hochgothik waltet die Rücksicht auf das constructive Bedürfniss absolut vor; alles Einzelne wird diesem grossen Gedanken untergeordnet, so wie sich in der Weltanschauung des Mittelalters alle Erscheinungen der Jetztzeit, alles Accessorische und Transitorische dem einen grossen, alles beherrschenden Princip unterordnet, welches das Schlusswort der ‚Divina Commedia' ausspricht: *‚l'Amor che muove il sole e l'altre stelle'* (Parad. XXXIII 145). Je mehr aber mit dem Zersetzungsprocess in Staat und Kirche des 14. Jahrhunderts diese einheitliche Weltauffassung in die Brüche geht, je mehr der tiefe sittliche Ernst aus den die Gesellschaft beherrschenden Kreisen weicht, in den Speculationen der verfallenden Scholastik die höchsten Probleme des Menschenlebens zurücktreten, um leerem, geistigem Spiele den Platz zu lassen, desto entschiedener tritt auch in der Architektur die constructive Nothwendigkeit zurück, das decorative Element gewinnt den Vortritt, verliert immer mehr seine innere Beziehung zur Construction und wird allmählich zu einem oft noch reizenden und prickelnden, aber mehr oder weniger willkürlichen Spiel. Wie die europäische Gesellschaft des ausgehenden Mittelalters den harmonischen Zusammenschluss verliert, so und in demselben Masse büsst die Gothik ihren organischen Charakter ein, ihre Formen verflachen und verfallen trotz aller Zierlichkeit allgemach einer gewissen Disharmonie.

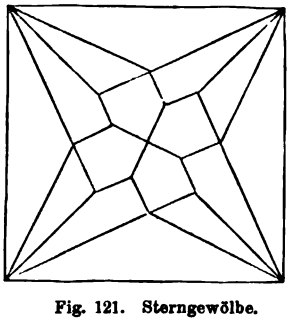


Fig. 121. Sterngewölbe.

Spätgothik. Die Spätgothik des 15. und 16. Jahrhunderts (*style flamboyant* der Franzosen, die ihn auch tertiären Stil nennen; in England heisst er perpendiculärer oder Tudorstil) kündigt sich durch zusammengesetzte Bogenformen, gehäuftes Stab- und Masswerk (das in England besonders durch verticales Stabwerk gern ersetzt wird; vgl. Fig. 132), durch das im Masswerk herrschende Fischblasenmuster, die Ausbildung eines vielgestaltigen, oft äusserst zierlichen, aber doch über Natur und Functionen des Steines hinausgehenden Ast- und Stengelwerkes an. Ihr Laubwerk entfernt sich wieder von der Natur, um stilisirte Formen anzunehmen und schliesslich starker Entartung anheimzufallen. Die Gewölberippen werden vermehrt (sechs- und achttheilige Gewölbe beliebt), das einfache Kreuzgewölbe macht dem Zellen-, Netz- und Sterngewölbe (Fig. 121), in England noch phantastischeren Formen Platz; der Pfeiler wird nüchterner, entbehrt der Gurtträger und Kämpfer; mit dem Spitzbogen gehen durch Einführung des Gardinenbogens und der geschweiften Linie (Eselsrücken, Tudorbogen; Fig. 122 u. 123) willkürliche Veränderungen vor; die Säulchen erhalten spiralförmige Windungen und ihre Basen durcheinander gesteckte Rundstäbe.

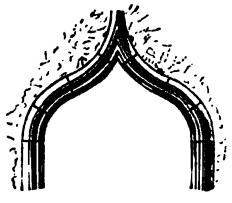


Fig. 122. Eselsrücken.

Fig. 123. Tudorbogen.

Spätgothische Bogenformen.

In England hat sich trotzdem die Gothik stets ihre Lebenskraft bewahrt, wie das Land den Zusammenhang mit seinen mittelalterlichen Institutionen nie aufgegeben hat. Auf dem Continent aber erlag mit dem 16. Jahrhundert diese altersschwache Gothik einer jugendfrischen und stärkern Macht, der der italienischen Renaissance. Ihr hat der unermessliche Succurs, den ihr die Antike stellte, den Sieg gesichert; die Gothik aber, in den von der grossen Strömung des Tages abgelegenen Thälern Deutschlands und der Schweiz noch lange ein stilles Dasein fristend[1], ist endlich im 17. und 18. Jahrhundert so völlig erlegen, dass Franzosen und Deutschen selbst die Erinnerung daran verloren gehen konnte, dass sie die eigentliche Kunst der germanischen Nationen und den höchsten Ausdruck ihres künstlerischen Vermögens dargestellt hatte.

IV.

Verbreitung des goth. Stils. Die Verbreitung des gothischen Baustils[2] erstreckt sich über ganz Europa mit Ausnahme der der griechischen Kirche unterworfenen Länder: auch ein augenscheinlicher Beweis für den engen Zusammenhang der Kunst und des religiös-kirchlichen Lebens.

Frankreich. Frankreich steht, wie wir gesehen, durchaus im Vordergrund der Bewegung. Die romanischen Reminiscenzen erhalten sich noch eine Zeitlang

[1] Vgl. dazu ausser den Ausführungen von Schnaase, Lübke und Eitelberger besonders R. Rahn im Repert. für Kunstwissensch. V (1882) 2. Ein Beispiel für lange Erhaltung der Gothik in Frankreich bietet die Kathedrale von Orléans (1601).

[2] In dieser Statistik folgen wir hier hauptsächlich Lübke Gesch. d. Archit. II 41 f. Vgl. für Frankreich ausserdem Schnaase V 26 f. — Viollet-le-Duc Dict. d'archit., passim. — Whittington Hist. Survey of the Eccles. Antiq. of France. Lond. 1809. — Bourassé Les plus belles cathédrales de France. Tours 1891. — Perrault-Dabo L'art en Bourgogne. Par. 1894.

neben dem neuen constructiven Gesetz, und namentlich verschwindet noch nicht sogleich der halbkreisförmige Chorabschluss mit Umgang und radianten Kapellennischen. Diesem Stadium gehören noch Sugers Bau in S. Denis (1140—1144), der 1231 eine Umgestaltung erfuhr (Fig. 124), die Kathedrale von Noyon (seit 1131), Notre Dame in Châlons (1157—1183), zum Theil S. Remy in Reims (Chor und Westfaçade 1164—1181), die Kloster-

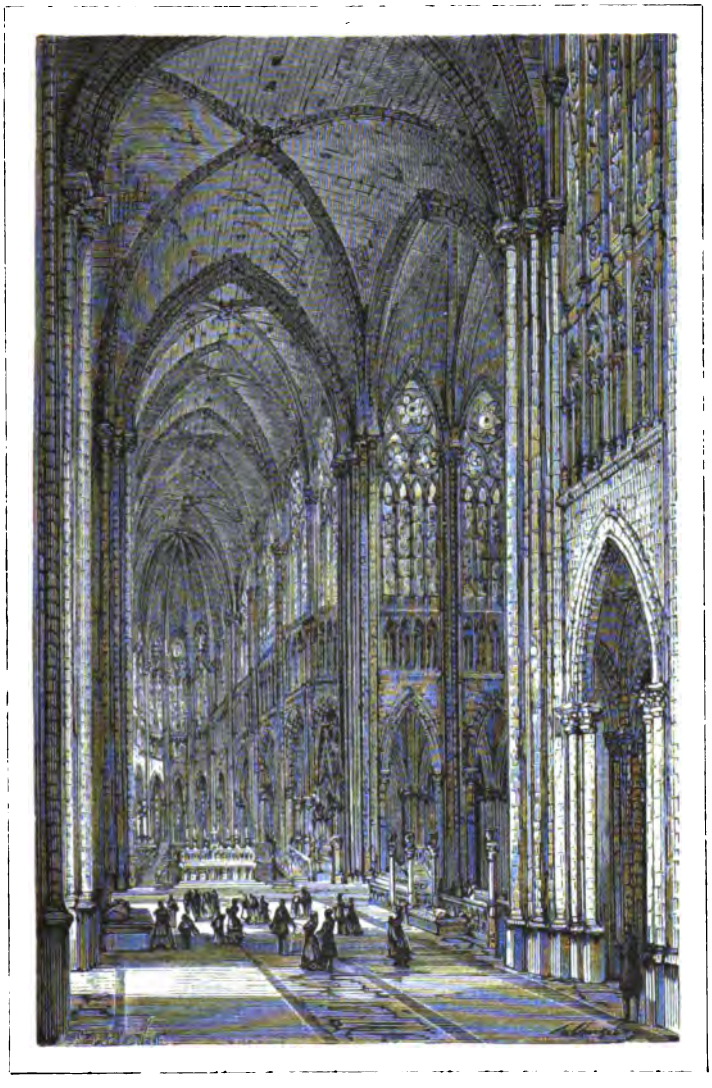


Fig. 124. Inneres der Abteikirche von S. Denis.

kirche zu S. Germer, S. Germain-des-Prés, S. Martin-des-Champs in Paris an. Eine zweite Gruppe zeigt sogar noch verstärkte romanische Motive, Emporen über den Seitenschiffen; sie adoptirt statt des gegliederten romanischen Pfeilers die kurze Rundsäule mit Eckblatt an der Basis. Dahin gehören die Kathedrale zu Laon (Chor ca. 1173), S. Martin in Laon, vor allem Notre Dame zu Paris (Chor 1163—1177, dann Langhaus und

Façade, Querbau 1257 beendigt; Fig. 125), welches dann für den Façadenbau der französischen Kathedralen massgebend wird; weiter die Kathedralen von Sens (1152 ff.), Senlis (seit 1151), Bourges (1230 begonnen), Soissons, die Abteikirche S. Yved zu Braine bei Soissons (1216 vollendet; polygoner Chor ohne Umgang, Verschmelzung der centralisirenden Choranlage der Franzosen mit der coordinirenden der Deutschen — Vorbild für die Liebfrauenkirche in Trier). Die dritte Gruppe überwindet, was die vorhergehenden noch von dem ernsten und schwerfälligen Romanismus bewahrt hatten. Statt

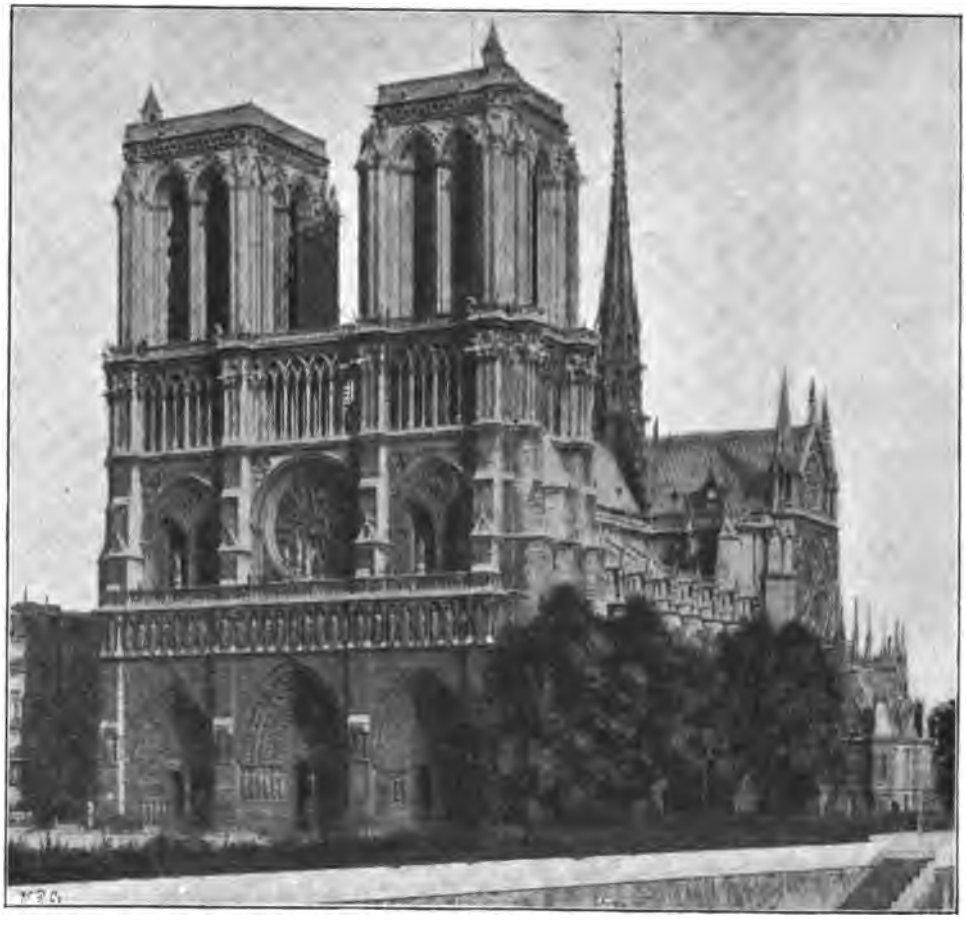


Fig. 125. Notre Dame in Paris.

der Emporen bringt sie Triforien an, sie bildet die Fenster höher und breiter, reicher in ihrem Masswerk, wandelt die Rundsäulen zu gebündelten Rundpfeilern um und ersetzt das breite Gurtprofil durch ein scharfes Rippenprofil: so die Kathedralen von Chartres (Façade 12. Jahrhundert, alles übrige Neubau seit 1195—1260), Reims (Chor 1212—1241, das übrige bis Ende des 13. Jahrhunderts aufgeführt; Baumeister des Chores Robert de Coucy; Fig. 126), Amiens (1220—1288; vollkommenste Durchführung des französischen Systems; Vorbild für Köln; Grundriss Fig. 127), Beauvais (1272 Chor geweiht, Nachahmung der Choranlage von Amiens), die Sainte Chapelle zu Paris

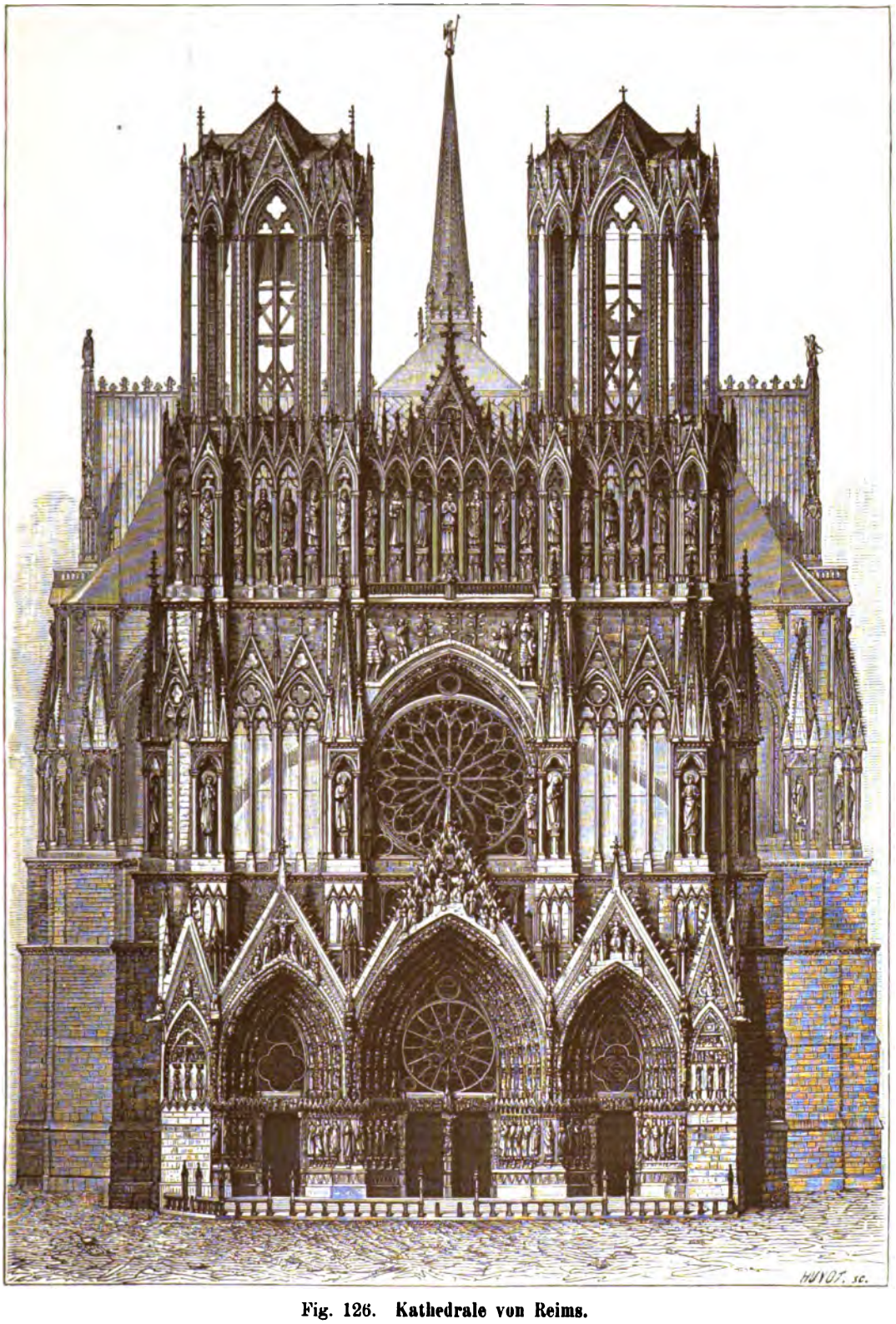


Fig. 126. **Kathedrale von Reims.**
(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. II. S. 182.)

(gestiftet von Ludwig dem Heiligen 1243, erbaut von Peter von Montereau bis 1251), die Kathedralen von Troyes, Tours (1168—1266), Meaux, Le Mans (seit 1217), Auxerre (seit 1213).

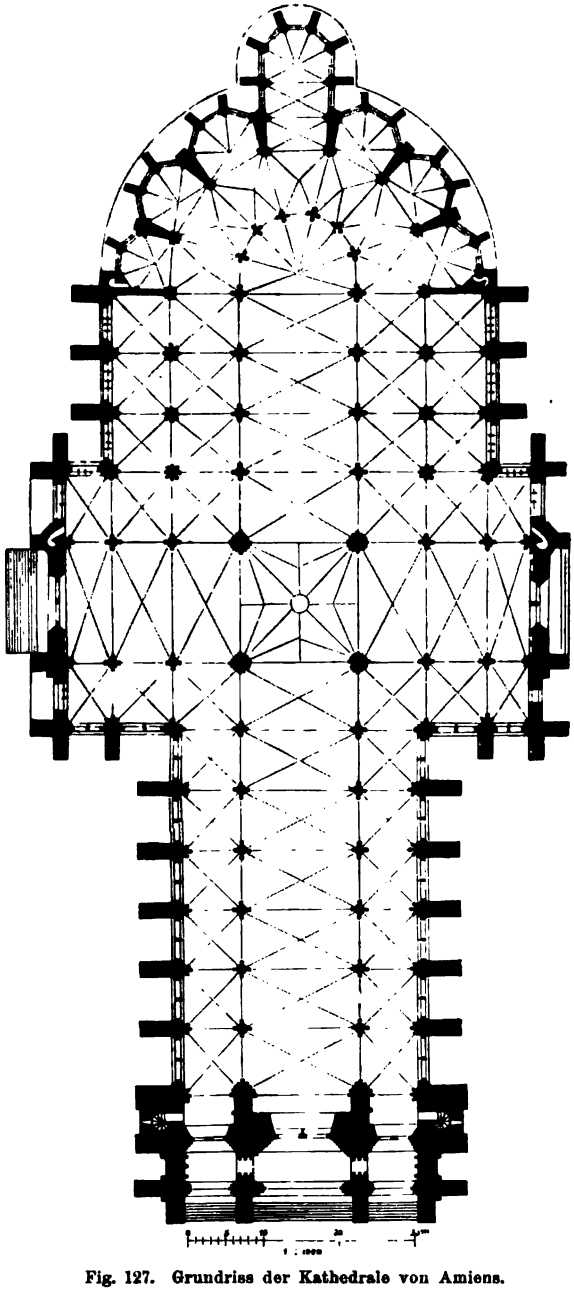


Fig. 127. Grundriss der Kathedrale von Amiens.

Von der Feinheit und Reinheit der Durchbildung dieser nordfranzösischen Gothik entfernt sich schon in etwas die Gruppe der Normandie, welche sich durch übertriebene Betonung des Verticalismus und bald hervortretendes Vorwiegen der decorativen Richtung charakterisirt. Ihre Hauptdenkmäler sind die Kathedralen zu Coutances (14. Jahrhundert), Lisieux, Rouen, S. Pierre zu Caen, S. Ouen zu Rouen (seit 1318). Ein Uebermass gratiöser Verfeinerung der Formen stellt S. Urbain in Troyes dar (seit 1262), welches durch sein durchbrochenes Gitter- und sein feines Stabwerk Vorbild für die Façade des Strassburger Münsters wurde. Das glänzendste Beispiel von Masswerk, wie es der üppige *style flamboyant* ausgebildet, zeigt der Lettner von S. Madeleine in Troyes (Fig. 128). Im südlichen Frankreich verräth die Gothik eine Annäherung an die von den Romanen bevorzugte horizontale Linie (Kathedralen von Alby, 1282—1512, Limoges, Clermont, Bordeaux, Carcassone, Narbonne, Lyon, Toulouse). Das köstlichste Werk des Flamboyantstils ist hier Notre Dame in Brou bei Bourg (1506—1536). Als Muster einer Burgkapelle ist zu nennen die Schlosskapelle zu Ternay.

Von Burgund aus wirkt die neue Bauweise in die Schweiz (Kathedralen von Lausanne, 1235—1275, und Genf), wie von der Champagne aus nach Belgien, wo S. Gudule in Brüssel, der Dom von Löwen, namentlich aber der durch seine gewaltige Thurmanlage und die Ausdehnung seines Grundrisses imponirende Dom von Antwerpen (Chor begonnen 1352, Schweiz. Belgien.

seit 1406 Façade und Thurm durch Peter Appelman? Fig. 129 u. 130) zu nennen sind.

Auch die Profanarchitektur Frankreichs weist bedeutende gothische Werke auf: so namentlich der Schlossbau (erstes Louvre 1204, von Philipp

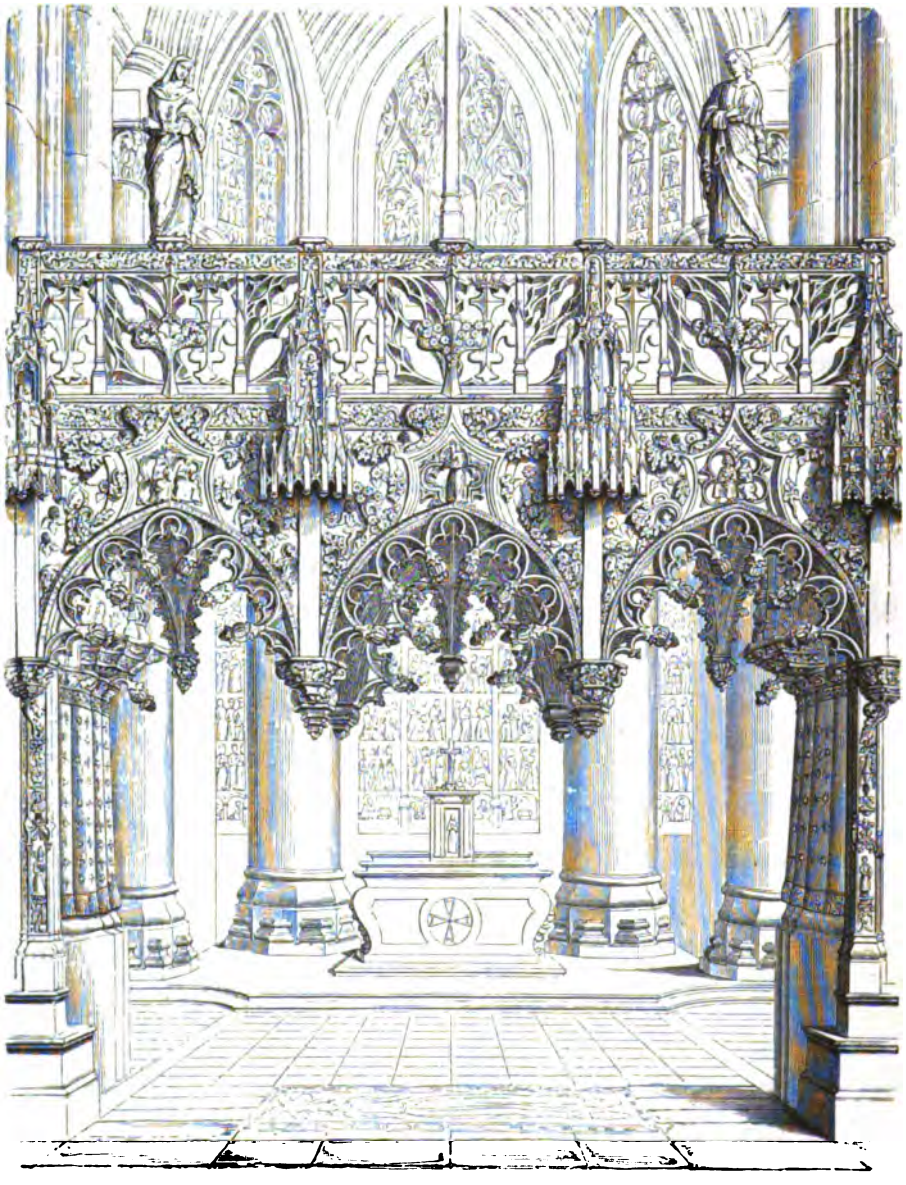


Fig. 128. Lettner von S. Madeleine zu Troyes.

August erbaut, durch Franz I beseitigt; Hôtel S. Paul, im 16. Jahrhundert auch zerstört; Palais de Justice; die Schlösser zu Coucy, Pierrefonds bei Compiegne, Poitiers; das Haus des Jacques Coeur zu Bourges, Fig. 131). Es sind da weiter zu nennen zahlreiche städtische Befestigungen, auch bischöfliche Paläste (Narbonne), vor allem der päpstliche Palast zu Avignon,

im wesentlichen ein Werk des 14. Jahrhunderts, durch Benedict XII begründet, von Clemens VII und Innocenz VI und Urban V fortgeführt, durch sienesische Meister mit Wandmalereien geschmückt — ein ungeheures, wenn auch prächtiges Gefängniss, der richtige Ausdruck der *captivitas Babylonica*, die Caterina da Siena und Petrarca beweinten.

Holland. Holland hat neben dem französischen Kathedralstil (Utrecht, Goes, Meersen, Herzogenbusch) besonders die von Deutschland importirte Hallenkirche cultivirt und dem Thurmbau besondere Aufmerksamkeit erwiesen (Vugt, Zierikzee, Utrecht, Delft), welche letztere Tendenz auch schon in Belgien bemerklich ist (der Thurm zu Airschot hatte 488′, der von Mecheln war auf 600′ geplant). Unter den holländischen Hallenkirchen ragen die zu Enkhuizen, Utrecht, Deventer (Lebuinuskirche), die Walpurgiskirche zu Zütphen hervor. Vor allem aber feiert die Gothik bezw. Spätgothik in Belgien und den Niederlanden ihre Triumphe im bürgerlichen Profanbau, zu dessen herrlichsten Denkmälern die Rathhäuser von Ypern (13. Jahrhundert), Brügge (Halle seit 1284, Rathhaus seit 1377), Brüssel (1401 begonnen), Löwen (1448—1463), Oudenaarde (1527 begonnen) gehören.

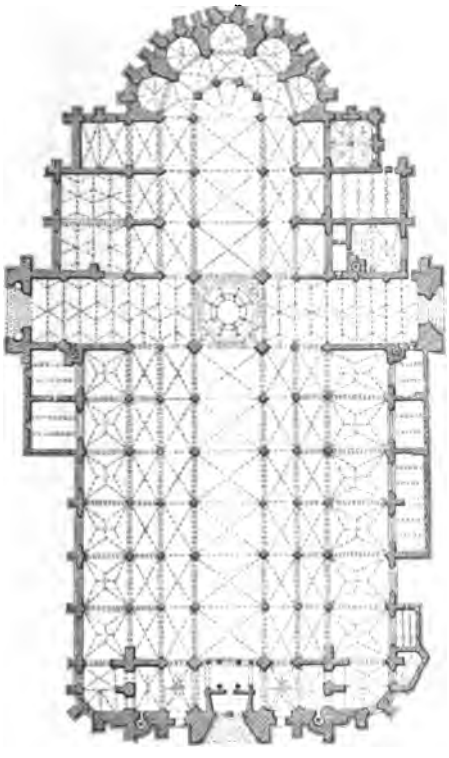


Fig. 129. Grundriss der Kathedrale zu Antwerpen.

England. In England[1] führte Wilhelm von Sens beim Neubau der Kathedrale zu Canterbury seit 1174 die französische Gothik ein, doch bildeten sich die Engländer einen nationalen Stil aus, welcher sich in stärkerer Anlehnung an den übernommenen anglo-normannischen Stil bewegte, die Längenrichtung stärker betonte, den Chorabschluss der französischen Kathedralen durch den geradlinigen Abschluss unvortheilhaft ersetzte, Mass- und Stabwerk geringer ausbildete und dem Ueberwuchern des decorativen Stils über den constructiven dadurch rascher entgegeneilte, dass hier einerseits die Holzdecke (als Sprengwerk) noch vielfach beibehalten und künstlerisch behandelt, andererseits das Kreuzgewölbe frühzeitig durch das Netz- und Sterngewölbe ersetzt wurde, dem schliesslich das Stalaktitengewölbe folgte. Die Engländer unterscheiden einen *early English* (13. Jahrhundert), *decorated* (14. Jahrhundert) und *perpendicular Style* (15. Jahrhundert), dessen Name von dem in parallelen Stäben gitterartig aufstrebenden Fenstermasswerk genommen ist (vgl. Fig. 132). In seltsamem Gegensatz zu diesem Verticalismus bilden dann die Engländer auch mit Vorliebe einen Horizontalismus aus, der zwar nicht selten Werke von überraschendem Effect hervorbringt, aber doch von der feinern

[1] Vgl. de Verneilh in Didron Ann. arch. XXIV 226; XXV 33. — Bloxam Gothic Ecclesiastical Architect. 11th ed. Lond. 1883. — Revue de l'art chrét. 1894, p. 18 s.

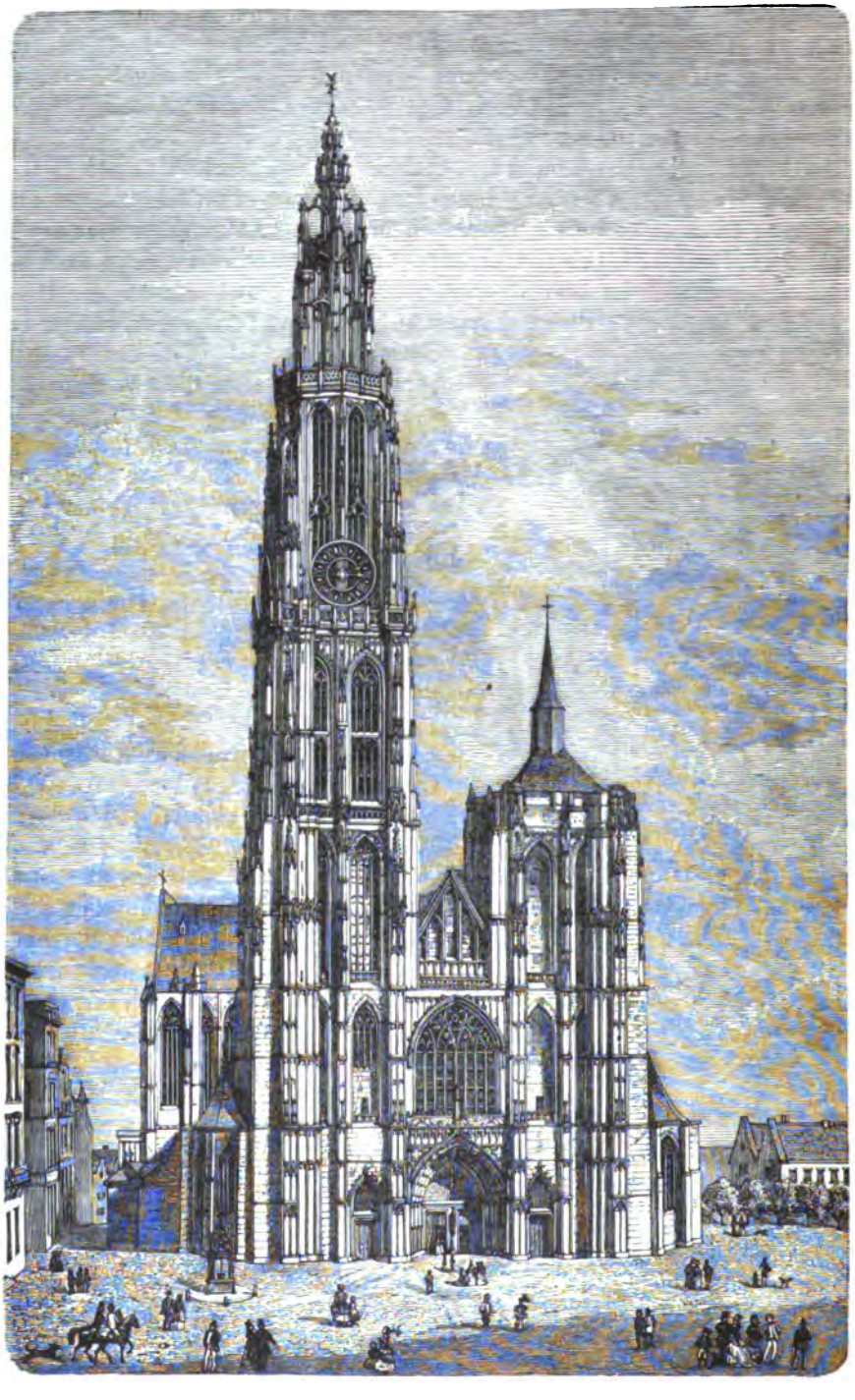


Fig. 130. Kathedrale zu Antwerpen.

Empfindung der echten nordfranzösischen Gothik abbiegt. Dieser Horizontalismus bewährt sich namentlich in der Bevorzugung des geschweiften Kielbogens in der Form des Eselsrückens oder (seit 1450) des gedrückten

Tudorbogens (Fig. 122 u. 123). Bei vielen Kathedralen kommt die Zinnenbekrönung hinzu, um den eigenthümlichen Eindruck dieser englischen Architektur zu vervollständigen, in der sich der nüchtern-praktische Blick und die auch in

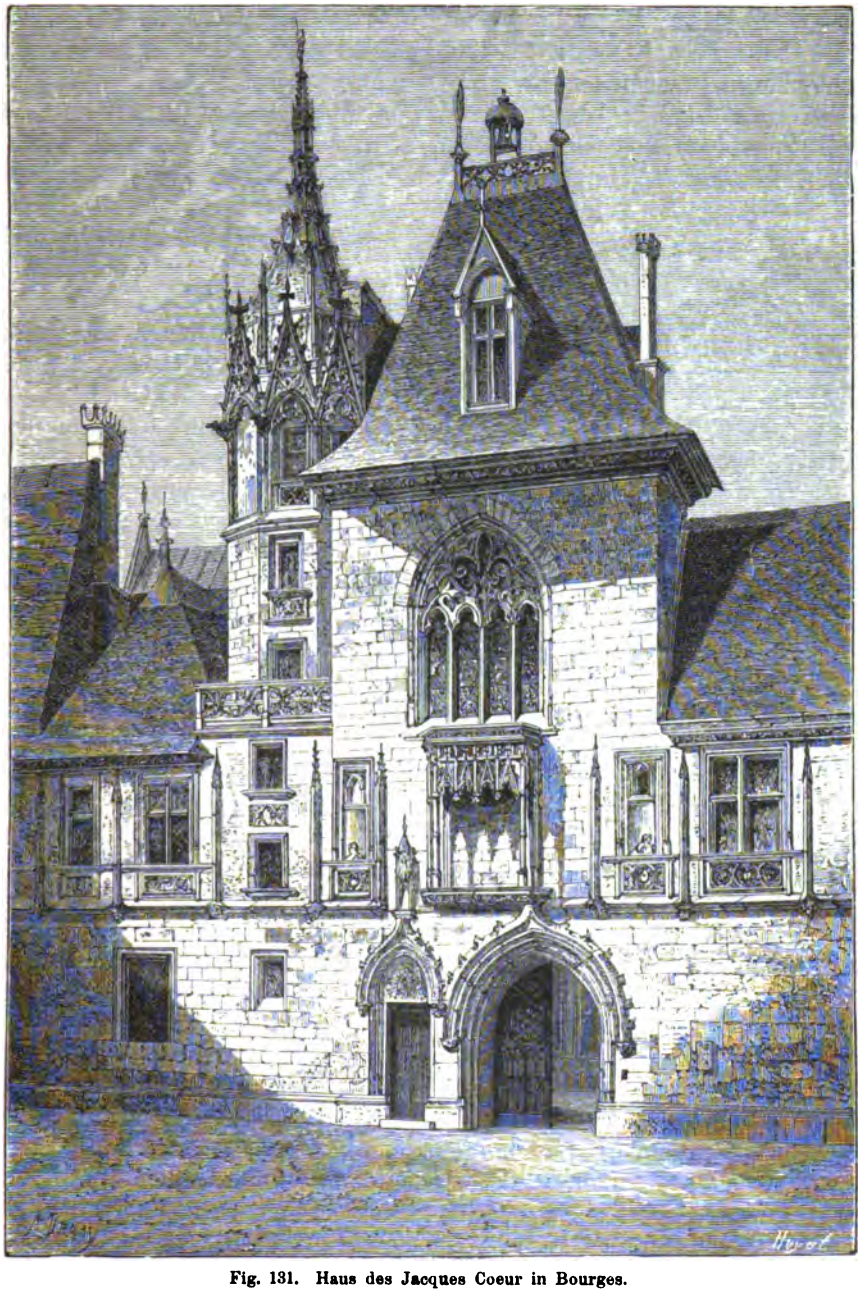


Fig. 131. Haus des Jacques Coeur in Bourges.

kirchlicher Hinsicht durchaus in sich beschlossene Eigenart der anglo-sächsischen Race auffällig offenbart. Die hauptsächlichsten Denkmäler der noch unter französischem Einflusse stehenden Bauten sind die Kathedrale von Canterbury (Osttheile seit 1174—1185, Langhaus 14. Jahrhundert; Grundriss

Fig. 133) und die Abteikirche von Westminster, die allmählich das Pantheon der Engländer wurde. Gleich Canterbury bewahrt auch noch die Templerkirche zu London (der Rundbau 1185, die Langschiffe 1240) romanische Reste; während die Kathedralen von Salisbury (Osttheile 1220—1258), Beverley, Lincoln, Worcester (Osttheile 1218), Wells (1214—1239), Ely (Chor 1235—1252) den frühgothischen Stil in consequenter Durchbildung repräsentiren. Reicher noch ausgestaltet treten uns die Kathedralen von Lichfield, Exeter, vor allem York (Schiff 1291—1330, Chor 1361—1405) und die Abteikirche von Melrose (seit 1493 ausgebaut) entgegen. Winchester (seit 1393) vertritt den Uebergang zum Perpendicularstil. Die seit dem 15. Jahrhundert wieder aufkommende Bevorzugung der reich ornamentirten Holzdecke (vgl. Fig. 134) finden wir unter anderm in S. Stephan zu Norwich, in der Schlosshalle zu Eltham, während uns z. B. die Kapelle Heinrichs VII in der Westminsterabtei (Fig. 135) die fächerartigen Gewölbe mit herabhängenden Schlusssteinen aufweist — ein decoratives Phantasiestück, welches einen entschieden orientalischen Anstrich hat.

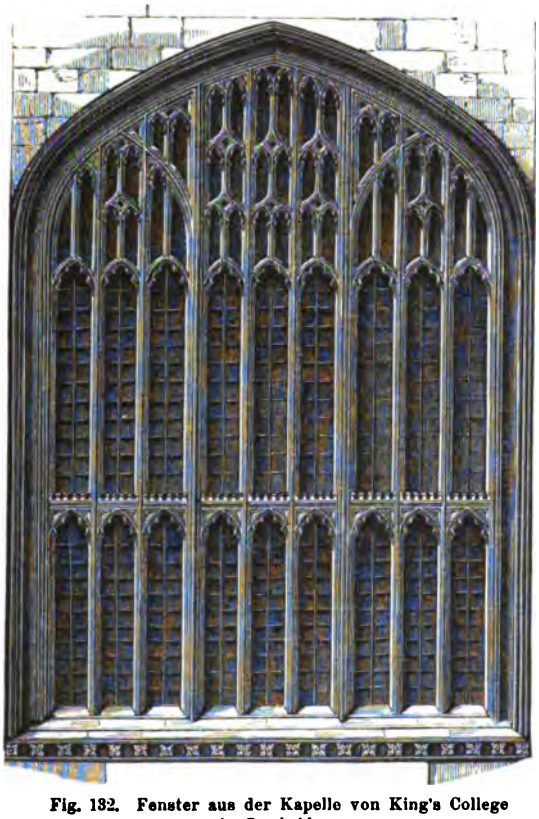


Fig. 132. Fenster aus der Kapelle von King's College in Cambridge.

Skandinavien.

Skandinavien[1] lehnt sich wesentlich an Deutschland und speciell an den norddeutschen Backsteinbau an, in welchem der Einfluss Lübecks wol massgebend war. Doch, wie auch die Litteratur Norwegens starke Einwirkungen von England bezw. Schottland erfahren, so macht auch die englische Gothik ihre Invasion nach dem Norden, wo der Dom von Drontheim mit seinem seltsamen oktogonalen Chorabschluss Zeugniss von dieser Richtung gibt. Sonst hat die Architektur Skandinaviens eine eigenthümliche ernste, einfache Physiognomie. Der lange und harte Winter, die Herrschaft des Schnees verboten ein fein gegliedertes Ornament, das jähem Untergang gewidmet gewesen wäre. Zu den hauptsächlichsten Denkmälern der Gothik zählen hier der Dom zu Upsala, an dem 1287 Franzosen gearbeitet haben, die Klosterkirche zu Wadstenn mit quadratischem Chor und ohne Thurm — die Stiftung der hl. Brigitta, welche ganz im Anschlusse an die Cistercienserregel für ihren Brigittenorden Anordnungen gab, die auch in

[1] Vgl. Eichhorn Schwedische Baukunst, in der schwedischen Ausgabe von Lübke's Geschichte der Architektur; Lübke Architektur II 179.

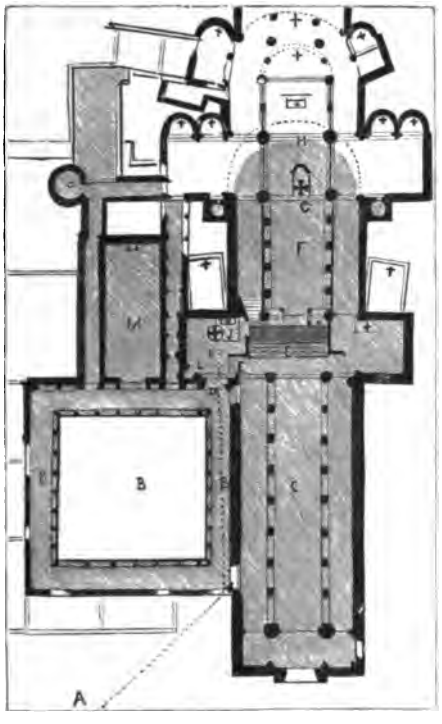


Fig. 133. Grundriss der Kathedrale von Canterbury.

Deutschland bei den Niederlassungen dieser Congregation (Kloster Gnadenberg in Bayern, 1451—1483) Nachachtung fanden[1]. Bemerkenswerthe Bauten sind auch die äusserst schmucklose Kirche zu Romsartuna (1427), Strengnäs (seit 1291—1462), Westeräs (seit 1271—1515), Linköping, vor allem die eigenthümliche Gruppe von Kirchen Gotlands (Stynkyrke, Ojakirche, Loistakirche u. s. f.). Auch der Profanbau (Schloss Wisborg u. a.) hat zahlreiche Denkmäler der Gothik aufzuweisen. Der Holzbau erhielt sich in ihm wie im Kirchenbau (Råda, Tirsum, Kolfsvick)[2].

Deutschland.

In Deutschland[3] konnte die Gothik als geschlossener Baustil sich erst einbürgern, nachdem der constructive Gewinn des Systems consequent gezogen war. Kein Zweifel, dass es in Frankreich gebildete Steinmetzen waren, welche die neue Bauweise zu uns brachten; aber was sie bei uns bauten, verrieth gleich ein individuelles Wesen. Blieb der Vorzug der französischen Gothik die Strengheit und Consequenz der Auffassung, so prägt sich in der deutschen die Mannigfaltigkeit und Freiheit aus, welche das Erbtheil des deutschen

[1] G. Hager Die Klosterruine von Gnadenberg und die Architektur des Birgittenordens. Regensb. 1896 (Hist. Verein für Oberpfalz).

[2] Dietrichson De Nordske Starkirker. Kristiania 1892. (Revue de l'art chrét. 1894, p. 69.)

[3] Ausser der bereits angeführten Litteratur vergleiche besonders: Moller Denkmäler d. d. Baukunst. 2 Bde. Darmst. 1821—1836. 4. Aufl. herausgegeb. von Hessemer, 1854. — v. Wiebeking Theor.-prakt.-bürgerl. Baukunde. 4 Theile. 1821—1825. — Quaglio Merkw. Gebäude des deutsch. Mittelalters, erläutert von A. Schreiber. 2 Bde. 1825. — L. Lange, J. Lange u. Rauch Originalansichten der historisch merkwürdigen Städte in Deutschland u. s. f. 1832—1858. — Kallenbach Chronologie d. deutsch-mittelalterl. Baukunst. 1844—1845; ders. Gesch. Abriss der deutsch-mittelalterl. Baukunst. 1846; ders. Atlas z. Gesch. d. deutsch-mittelalterl. Baukunst. 1847; dazu Die Baukunst des deutsch. Mittelalters chronolog. dargestellt. 1847. — Chapuy L'Allemagne monumentale et pittoresque. Par. 1845—1850. — Ramée Le moyen-âge mon. et arch. Par. 1843. — Kallenbach u. Schmitt Die christl. Kirchenbaukunst des Abendlandes. Halle 1850. — J. Gailhabaud Monuments ancients et modernes etc. 4 vols. Par. 1842—1852; deutsch: L. Lohde Denkmäler der Baukunst. 4 Bde. (die deutsch-mittelalterl. II 5 D und III 6 A). — Essenwein Atlas d. Archit. Leipz. 1881. — Dazu die von den Bauakademien bezw. Bauschulen zu Berlin, Aachen, Karlsruhe, Darmstadt u. s. f. herausgegebenen Reiseskizzen und Atlasse, sowie vor allem die Kunsttopographien der einzelnen deutschen Länder (siehe I 17), die deutschen Kunstzeitschriften (siehe I 18) und die zusammenfassenden Uebersichten von Lotz (Kunsttopographie Deutschlands. 2 Bde. Kassel 1863), Otte (II [5] 255; vgl. die Litt. dazu II 5), Schnaase (V [2] 358 f.), Lübke (Gesch. d. Archit. II 112 f.), Dohme (Gesch. der deutschen Baukunst). — Architekturkarten Deutschlands geben u. a. Mertens (1851 und 1864), Lübke (1854), H. A. Müller (1856). Zu erwähnen sind wieder die im Schinkel-Museum zu Berlin befindlichen Modelle Kallenbachs von 250 Kirchen und vor allem die höchst verdienstliche photometrische Denkmäleraufnahme von Geh. Baurath Meydenbauer in Berlin.

Ingenieurs ist. Bei all dem bewahren die deutschen Bauten gegenüber den französischen einen gewissen verständig-nüchternen Charakter. Sie sind vielleicht weniger vornehm und malerisch, aber ruhiger und gemüthvoller. Das deutsche Bürgerthum konnte nirgends lieber beten als in dem geheimnissvollen Dunkel eines Strassburger Münsters. Hier spricht sich der Geist der Gottesfreude und der deutschen Mystik des 14. Jahrhunderts aus, in den sich das Beste hineingerettet hatte, was die damalige Kirche an innerem Reichthum besass.

Rheinland. Dass die Rheinfranken die Ersten waren, welche der neuen Bewegung folgten, erklärt sich aus der Nachbarschaft, mehr noch aus der Verwandt-

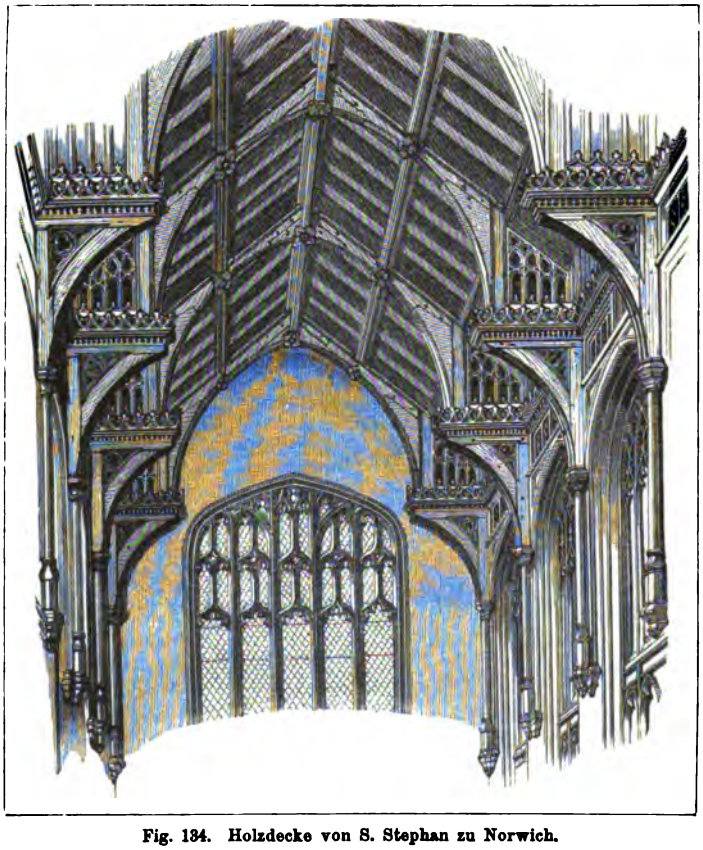


Fig. 134. Holzdecke von S. Stephan zu Norwich.

schaft des Volkes. In Trier zeigt gleich das älteste den neuen Stil ausprägende Werk, die Liebfrauenkirche (1227—1245; Fig. 136), obgleich wahrscheinlich eine Nachbildung von S. Yved (s. o.), einen merklichen Fortschritt in dem Uebertragen des Kapellenkranzes auf die Centralanlage. Dieser trierisch-mosellanischen Schule sind die Kirchen zu Offenbach am Glan, zu Carden, Hirzenach, Tholey zuzurechnen; ihr Einfluss erstreckt sich aber auch weiter und zeigt sich auch an der wenig jüngern Elisabethenkirche zu Marburg (1235—1283) und der Cistercienserkirche zu Haina in Hessen. Das preussische Rheinland besitzt dann eine reiche Zahl früh-, hoch- und spätgothischer Bauten, von denen nur in Aachen der Chor des Oktogons (1353), die Wernerskirche

in Bacharach (Chor 1293, Schiff 1428), die S. Martinskirche zu Bingen (1403), die Minoritenkirche zu Bonn (1450), die Franciscaner- und Karmeliterkirche zu Boppard, S. Lambert in Düsseldorf (1394), Ostchor und Langhaus des Münsters zu Essen (1265—1316), der Chor der Burgkapelle zu Iben, die S. Nikolaikirche zu Calcar (herrlicher Backsteinbau, 1418—1513), S. Valentin

Fig. 135. Kapelle Heinrichs VII in Westminster.

zu Kiedrich im Rheingau (1481), die Wallfahrtskirche zu Klausen bei Trier (Chor geweiht 1474), die Kapitelskirche zu Cleve (1334; Backsteinbau), die Minoritenkirche (Chor 1260 geweiht) in Köln, S. Severin ebenda (14. Jahrhundert), die Abteikirche Cornelimünster (Hallenkirche, 1310—1540), die Hospitalkirche zu Cues a. d. Mosel, des grossen deutschen Cardinals Nikolaus Cusanus Stiftung (ca. 1458), die früh-

gothische Stiftskirche zu Kyllburg, die Cistercienserkirche Marienstatt (1243, geweiht 1324), die Martinskirche zu Münstermaifeld (1322 vollendet), die Stiftskirche U. L. F. zu Oberwesel (1308—1331), die Stiftskirche S. Arnual, die Schwanenkirche bei Carden a. d. Mosel (Hallenkirche, 1473), S. Willibrord in Wesel (15. Jahrhundert), die Collegiatkirche

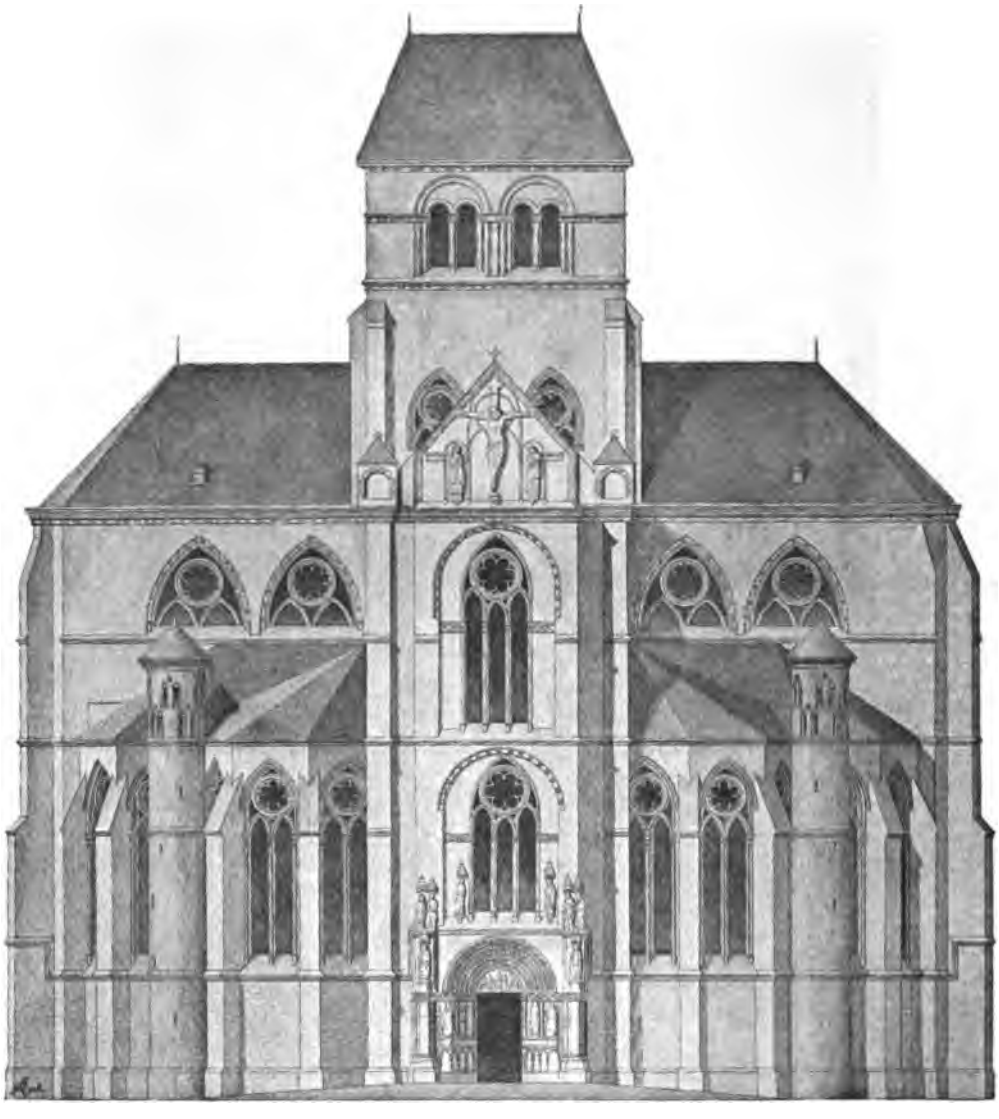


Fig. 136. Liebfrauenkirche in Trier. (Nach Förster.)

S. Victor zu Xanten (Westfaçade ca. 1190, Chor 1263, Ausbau 14. und 15. Jahrhundert) genannt werden sollen.

Alle diese zum Theil köstlichen Werke überstrahlt der grossartigste
Köln. künstlerische Besitz der Rheinlande, ja ganz Deutschlands: der Kölner Dom, der seit 1247 an die Stelle des im wesentlichen der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts entstammenden karolingisch-ottonischen Münsters trat (Fig. 137

u. 138). Zunächst nach dem Brande von 1248 wurde der Chor gebaut, dessen Plan der Meister Gerhard von Riil nach demjenigen der Kathedrale von Amiens gestaltete, wie er auch in den Einzelgliedern sich an dieses Vorbild hielt. Aber Gerhard übertraf sein Vorbild an Formvollendung und Durchbildung des Einzelnen. Ihm folgte in der Bauführung Arnold (1295—1301) und dann dessen Sohn Johann (1309—1330), der die Vollendung des Chorhauptes leitete und das fünfschiffige Langhaus entwarf. Im Ausbau der Façade wurde das Schwergewicht auf den doppelten Thurmbau gelegt (Originalzeichnungen der Thürme aus der Mitte des 14. Jahrhunderts). Die letzten Jahrhunderte vernachlässigten den Bau völlig und die napoleonische Zeit fand ihn kaum der Erhaltung werth. Im Anschluss an den Aufruf J. Görres' vom Jahre 1815 wandte sich nach den Befreiungskriegen das Interesse dem Werke wieder zu, welches unter der Initiative König Friedrich Wilhelms IV seit 1842 ausgebaut, 1863 neu geweiht wurde; 1880 waren die Thürme vollendet, am 15. October desselben Jahres wurde die Vollendung des Domes festlich begangen. Obgleich sechs Jahrhunderte an demselben gebaut haben, zeigt er doch nicht wie die Münster von Strassburg und Freiburg die Entwicklung verschiedener Baustile. Er ist wie in seinen Verhältnissen die riesigste, so in seinem Plane, seiner Anlage und Durchführung die reichste und reinste Frucht der Gothik. Er ist, seit man mit Sulpiz Boisserée die Gothik wieder zu kosten verstand, als das herrlichste und bedeutsamste Bauwerk Deutschlands gefeiert worden. Erst in der neuern Zeit wurden Stimmen laut, welche ihm diesen Rang zu nehmen trachteten.

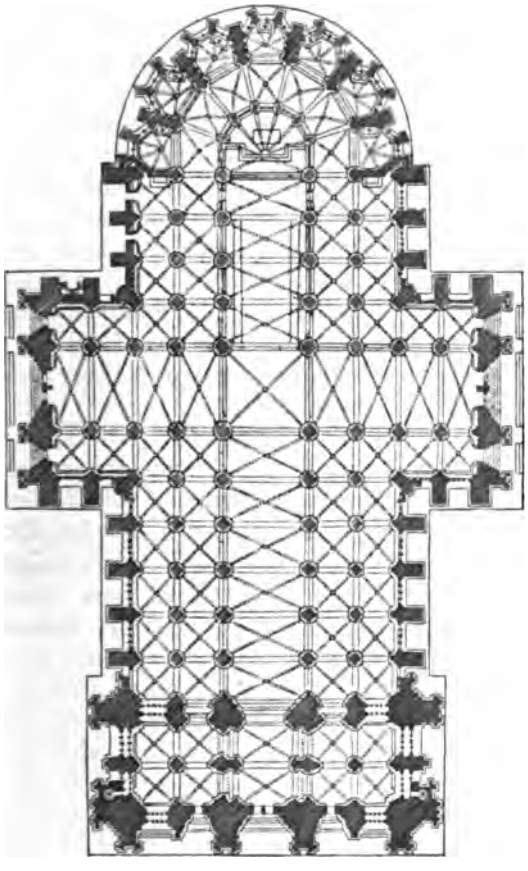


Fig. 137. Grundriss des Kölner Domes.

Wilhelm Lübke fand schon 1862 sowol den Innen- als den Façadenbau von Köln demjenigen von Strassburg inferior. Er fand, dass die Eintheilung des Langhauses in fünf Schiffe etwas Enges und Kleinliches habe; er fand die Höhenverhältnisse masslos, die Fünftheilung der Façade gesucht, unklar, erzwungen, durch Häufung der Gliederungen beunruhigend. Später hat Schnaase ähnliche Ausstellungen gemacht. Er sieht im Kölner Dom freilich ein reifes Erzeugniss der Gothik, aber vielleicht schon ein zu reifes, ‚mehr aus bewusster Consequenz als aus frischer, künstlerischer Anschauung, hervorgegangen'. Den Verticalismus nimmt ihm der Meister gar zu ernst; seine ganze Façade ist auf diese letzte kräftigste Erhebung im Thurm berechnet. Schnaase findet die ganze Ausführung classisch, ‚aber freilich, auch

nicht mehr als das. Die Lebensfülle, die Unmittelbarkeit der Empfindung, welche den Schöpfungen des frühgothischen Stils so grossen Reiz verleiht, tritt uns hier nicht entgegen, das Ganze ist doch mehr die verständig consequente Durchführung eines gegebenen poetischen Gedankens als eigene freie Poesie'. Noch viel weiter geht Friedrich Pecht, welcher nicht bloss der Façade ihre monotone Ruhelosigkeit gegenüber derjenigen von Strassburg und Regensburg vorwirft, sondern auch die schematisch-trockene und harte Ausführung beklagt, und den Eindruck der Unfreiheit, des trockensten bureaukratischen Wesens, das allen schöpferischen Elementes entbehrt, nicht einen Augenblick los wird. An all dem ist einiges wahr; gleichwol wird man der Meinung sein dürfen, die Kunstgeschichte und die Stimme des Volkes werde zuletzt doch immer dem Kölner Dome die Palme reichen. Man kann die Mängel, namentlich des modernen Baues, einräumen; man kann den etwas ermüdenden Eindruck zugeben, welchen die äusserste Regelmässigkeit gegenüber der stilistischen Mannigfaltigkeit anderer Bauwerke hervorruft. Und doch bleibt der Kölner Dom uns das Höchste: er leistet das Höchste, denn er ist das Werk des Genius, der sich dem Gesetze, dem ewigen, unerbittlichen Gesetze der Harmonie zu beugen gelernt hat. Andere Bauwerke mögen anziehender, unterhaltender sein: keines ist in sich bedeutender. Der individuelle Geschmack kann hier nicht den Ausschlag geben. Er mag die Sprache eines Jean Paul oder Görres derjenigen Lessings oder Goethe's für sein Theil vorziehen: Lessing und Goethe bleiben darum nicht minder die Meister unserer Prosa.

‚Der Dom von Köln ist nicht die Erfindung eines einzelnen Meisters, der etwa in einsamer Höhe über den Wünschen und über den Strebungen seiner Zeit dastand; nicht ein wunderbares Meteor, das uns mit Staunen erfüllt, das aber, weil es abweicht von dem natürlichen Gang der Dinge, uns fremd bleibt und unser Inneres unberührt lässt. Er ist das Werk einer Schule, einer Reihe von Geschlechtern, die, ihre Gedanken mit stets erneuter Kraft dem einen grossen Plan zuwendend, die Bedeutsamkeit desselben immer klarer, immer freier, in stets mehr geläuterter Schönheit zu entwickeln vermochten. Wir sehen den Bau wie mit einer Nothwendigkeit in verhältnissmässig schlichten Anfängen beginnen, wir können der Ausbildung dieses Gedankens Schritt vor Schritt nachfolgen; er bleibt uns auch da verständlich, wo er in der reichsten Entfaltung aller Kräfte wie ein tausendstimmiger Hymnus von der Erde zum Himmel emporsteigt. Ueberaus merkwürdig ist es freilich, wie diese Schule Jahrhunderte hindurch an dem einen Grundplan und an den in ihm gegebenen Bestimmungen festzuhalten wusste, wie es nur das eine Grundgesetz ist, das sie unausgesetzt auch bei den Aeusserungen der regsten und lebendigsten Kraft befolgte, wie der Willkür des Einzelnen, die so oft die schönsten Erscheinungen der Geschichte verdirbt, hierbei kein Raum gegeben war. Hierin aber liegt doch nichts Fremdartiges für uns; es ist aber das Zeugniss einer Höhe der allgemeinen geistigen Bildung, eines die Masse durchdringenden Ernstes der Gesinnung, welches wir, wie schwer es auch für jene so oft verkannten Zeiten in die Wagschale falle, doch mit innigster Hingebung zu verehren wissen. Und in dieser Gemeinsamkeit der Bestrebungen beruht es, dass der Dom, trotz der verschiedenartigsten Weise in der Ausbildung des Einzelnen, dennoch als ein grossartiges Ganzes erscheint, und dass der hie und da bemerkte Mangel an organischem Zusammenhang zu geringfügig ist, als dass er diesen Eindruck des Ganzen wesentlich stören könnte.

‚Und jene Schule, die so fest an dem Begriff des Ganzen festzuhalten wusste, während sie die volksthümlichste aller Künste zu ihrer höchsten Entwicklung führte, was war sie? welche Bedeutung hat sie für unsere Betrachtung? Sie war das künstlerische Organ des Volkes; sie war es, die den Formensinn des Volkes, dem sie angehörte, die die Art und Weise, wie das

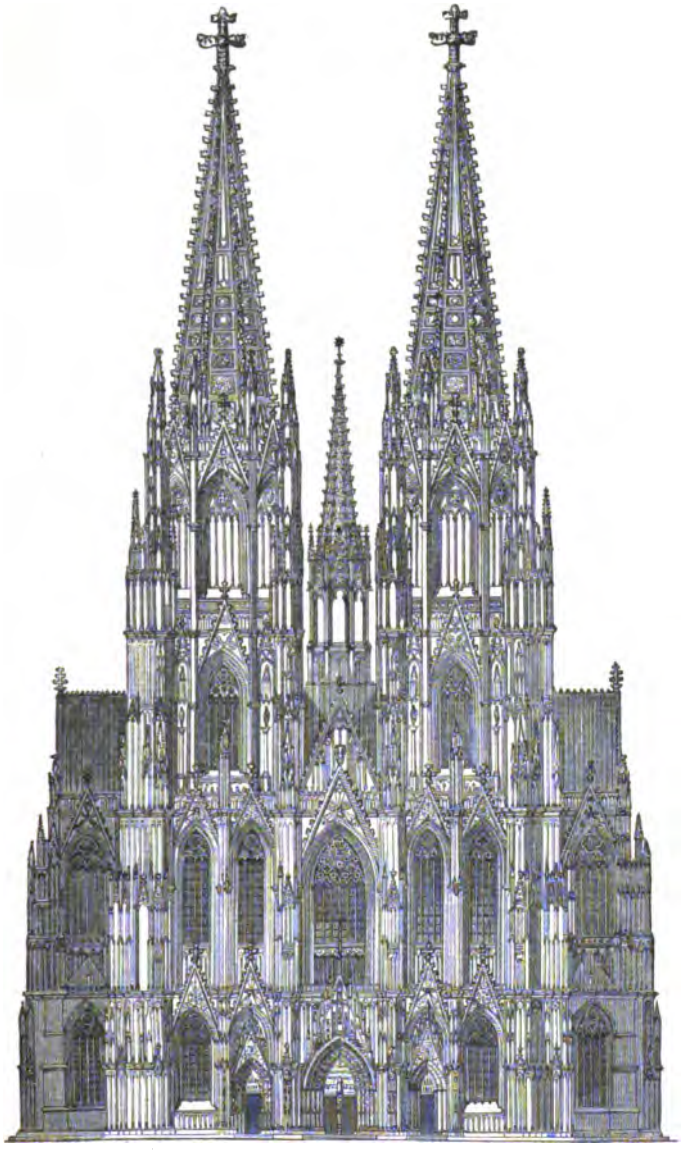


Fig. 138. Der Dom zu Köln.

Volk sein Gefühl für das Unendliche, wie es die Erhebung seines Gemüthes von den Banden der Erde, seine Gottesverehrung in sichtbarer, fassbarer, wirkungsreicher Form ausgedrückt wissen wollte, zur Erscheinung brachte. Die Reihe der Meister, die den Kölner Dom gebaut, bezeichnet nur die Stimmführer des deutschen Volkes. Der Kölner Dom ist, im vollsten Sinn des

Wortes, ein Nationalwerk, ein Werk des deutschen Volkes.' Wir bleiben dabei, ohne den Ursprung des gothischen Stiles in Frankreich zu leugnen, ohne in Abrede zu stellen, dass gerade dem ersten Entwurfe des Kölner Domes derjenige von Amiens zu Grunde lag. Denn die deutsche Gothik, wie sie uns in Köln entgegentritt, ist etwas von der französischen wesentlich Verschiedenes; hier zeigt sich die edelste und reinste Durchbildung des Stiles, die uns ausschliesslich angehört. Und so bleibt uns denn dieser Bau ‚das erhabenste Denkmal des deutschen Geistes, soweit das Bereich sichtbarer Formen geht, und das erhabenste unter allen Werken der architektonischen Kunst, der volksthümlichsten unter allen Künsten'[1]. —

Pfalz und Mittelrhein haben nur Denkmäler zweiten oder dritten Ranges, so S. Marcus in Erbach (1485), die Pfarrkirche in Geisenheim (1510), die Stiftskirche in Kaiserslautern (1288), S. Valentin in Kiedrich (1481), S. Martin in Lorch a. Rh. (seit 1280), die Antoniterkirche, S. Quintin, S. Stephan, die Karmeliterkirche (spätgothisch) in Mainz, die Schlosskirche in Meisenheim (spätgothisch), die Liebfrauenkirche in Worms (1467). Nur die Katharinenkirche in Oppenheim (Chor begonnen 1262? Querhaus und Vierung 1300—1315, basilikales Langhaus von ausgebildetem Prachtstil des 14. Jahrhunderts, Westchor 1439 geweiht) stellt einen Bau ersten Ranges dar.

Lothringen. Lothringen besitzt eine Anzahl bisher wenig oder gar nicht beachteter Denkmäler. So die Kirchen zu Busendorf (14. Jahrhundert), Buss (spätgothisch), Cheminot (quadratischer Chor des 13. Jahrhunderts, Schiff 14. Jahrhundert), Dieuze (spätgothisch), Finstingen (15. Jahrhundert), Lorry (15. Jahrhundert), in Metz S. Eucharius (spätgothisch), S. Martin, S. Maximin, S. Segolène, S. Vincenz, vor allem den Dom S. Stephan (13. Jahrhundert, vollendet 1522), einen basilikalen Prachtbau (Langhaus ca. 1248) von glänzender Innenarchitektur, dem seine gewaltigen freien und lichten Verhältnisse eine charakteristische Physiognomie verleihen. Er schliesst sich vielfach der Kathedrale von Reims an, wie denn die lothringische Schule entschieden durch die der Champagne beeinflusst ist. Ferner die Kirchen zu Münster (14. und 15. Jahrhundert), Oberhomburg (14. Jahrhundert), Salonnes (15. Jahrhundert?), Settingen (Rundthurm, 11.—12. Jahrhundert, Hallenkirche des 15. Jahrhunderts), Sillegny (spätgothisch), Sorbey (spätgothisch), Vallières, Vaux (spätgothisch), Vic (spätgothisch).

---

[1] F. Kugler Kleine Schrift. z. Kunstgesch. II (Stuttg. 1854) 151 f. — Vgl. Schnaase VI 222 f. — F. Pecht in der Allgem. Zeitung vom 19. Juli 1880. — Die Litteratur über den Kölner Dom ziemlich vollständig bei Otte II 290. Hervorzuheben sind daraus die grossen Publicationen von Sulp. Boisserée (Ansichten, Risse und einz. Theile des Domes von Köln. 1822—1831; kleine Ausg. 1842. Dess. Gesch. u. Beschreibung des Domes von Köln. 1823. 1842) und F. Schmitz (Der Dom zu Köln, seine Constr. u. Ausstattung, mit Text von Ennen. Köln 1868—1872), die Studien von Zwirner (1842), Kugler (1842), Lacomblet (Urkundensammlung 1846), Reichensperger (Vermischte Schriften, 1856; Zur neuern Gesch. d. Domes, 1881), Schnaase (a. a. O. und V 394 f.), Weingärtner (1860), Springer (B. J. XXII 102), F. Mertens (1841), F. Mertens u. Lohde (Zeitschr. für Bauwesen 1862), v. Quast u. Eckertz (ebd.), Ennen (Baugesch. d. alten und neuen Domes zu Köln. Köln 1863. Führer 1872. Festschrift 1880), Cardauns (Organ für christl. Kunst 1870; Hist. Jahrbuch 1881), Dohme (Kunstchron. 1874), Zelmeken (1880), Göler v. Ravensburg (1880), Lamprecht (Kölner Dom. Bonn 1881); dazu Verneilh (Didron Ann. arch. VII), Roisin (ebd. VII. VIII. IX), Kreuser (Dombriefe. Berl. 1844).

Ueberaus viel bedeutender ist der Oberrhein für die Gothik. Zunächst das Elsass, wo Altthann (1444—1455), Ammerschweier, Domfessel, die Dominicanerkirche in Gebweiler, S. Nikolaus in Hagenau, die befestigten Kirchen in Hunaweier und Hartmannsweiler (spätgothisch), die Dominicanerkirche, Unterlinden und das Münster S. Martin in Kolmar (seit 1234), Massmünster, Molsheim, Niederhaslach (seit 1274), S. Gregorius in Rappoltsweiler (14. und 15. Jahrhundert), Rheinacker (spätgothische Hallenkirche), S. Arbogast in Rufach, Elsass.

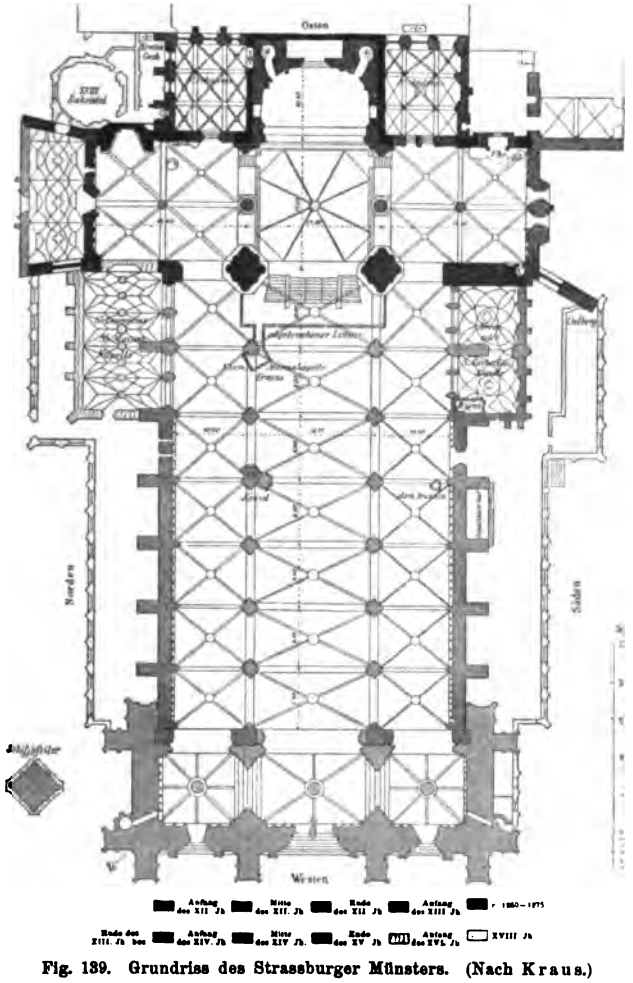


Fig. 139. Grundriss des Strassburger Münsters. (Nach Kraus.)

Walburg, S. Georg in Schlettstadt, Sulz, S. Theobald in Thann (begonnen 1351, geweiht 1422), Truttenhausen, das Münster S. Petri und Pauli in Weissenburg, Zabern, in Strassburg S. Wilhelm, Jung-S. Peter, S. Nikolaus, S. Thomas (Hallenkirche, 1313—1330?) zu nennen sind.

Weit über alle diese Bauten hinaus ragt das Strassburger Münster (Fig. 139 u. 140), dessen Krypta noch dem 11., dessen Osttheile dem 12. Jahrhundert angehören. Das Langhaus wird 1250—1275 zu setzen sein; seit Strassburg.

1284 (?) baute Erwin an der Façade († 1318), deren Stab- und Masswerk S. Urbain in Troyes nachgebildet scheint; 1341—1371 arbeitete der Meister Gerlach am Ausbau des Thurmes, 1365 wird die Westfront bis zur Plattform abgeschlossen, 1399—1419 erscheint Ulrich von Ensingen als Baumeister, 1439 vollendet Johann Hueltz den Thurm. In dem Façadenbau namentlich ist das System der französischen Façade befolgt, aber zu einer Anmuth entfaltet, die alles Aehnliche hinter sich lässt. Nicht mit Unrecht zählte das

Fig. 140. Das Münster zu Strassburg.
(Nach einem Stich der Hoffmann'schen Verlagshandlung in Stuttgart.)

16. Jahrhundert den Strassburger Thurm zu den Weltwundern. Die Verhältnisse des Gesammtbaues sind ebenso grossartig als glücklich. Das Hauptschiff bewahrt eine mässige Höhe, die ausserordentliche Breite desselben (50′ im Lichten gegen 44′ in Köln!), die perspectivischen Durchblicke, die edle Gliederung der Einzeltheile, die Wandarcaden und Triforien: alles das macht den Eindruck lauterster Harmonie. Der Ostabschluss ist eng und unbefriedigend, aber die grosse Rose in der Westfront gibt vor allem bei abendlicher

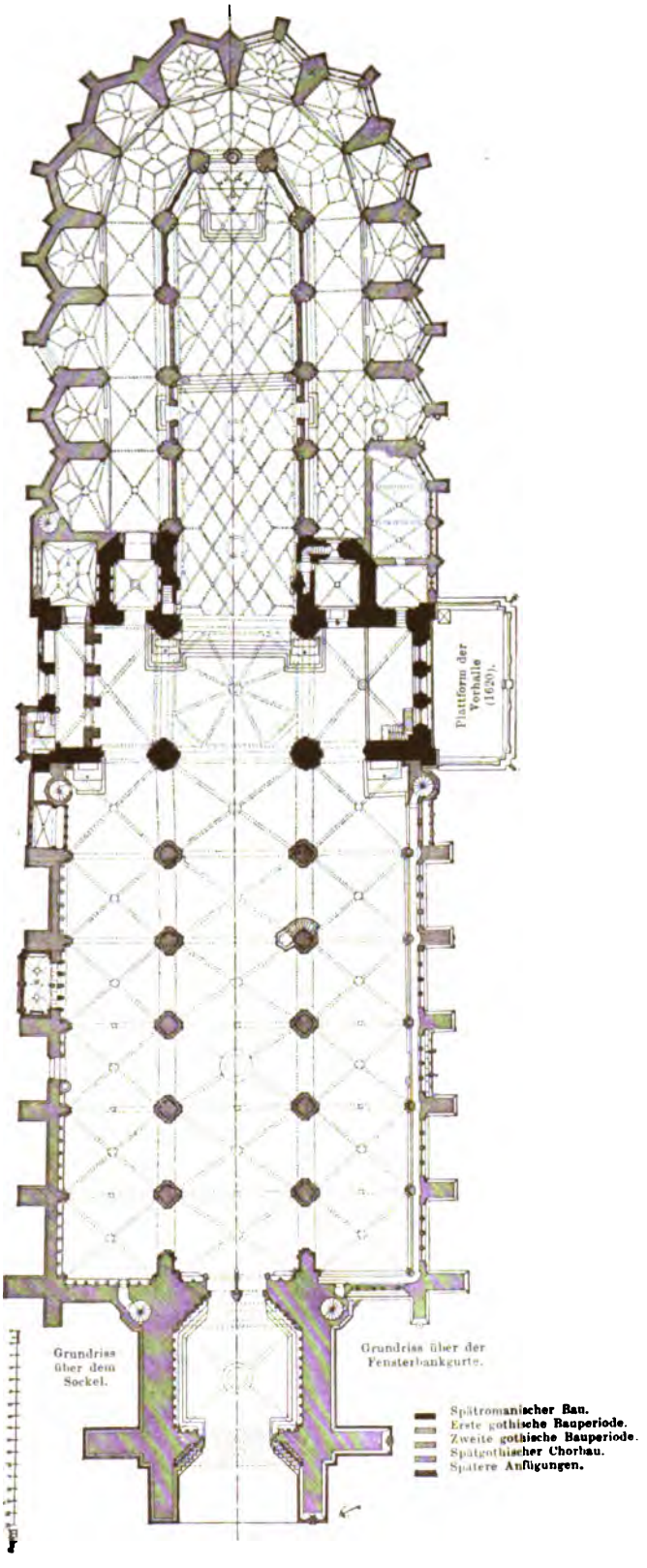


Fig. 141. Grundriss des Münsters zu Freiburg im Breisgau.
(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. II. S. 199.)

Sonne dem Innern die wunderbarste Beleuchtung. Kein anderer Bau ruft in dem Masse eine eigenthümliche weihevolle, mystische Stimmung hervor. Die Mystik des deutschen Mittelalters hat in Strassburg ihre schönsten Blüten getrieben; musste sie nicht unter diesen feierlichen Hallen mit ihrem gedämpften, durch die Glasmalereien wunderbar wirkenden Licht grossgezogen werden? So erklärt sich, wenn gerade das Strassburger Münster es ist, welches das Entzücken des jungen Goethe, dann die Bewunderung der Romantiker wachgerufen hat. Wer hätte es Brentano's fahrendem Schüler nicht nachempfunden[1]: ‚Die gewaltige Künstlichkeit des wunderwürdigen Münsters hätte mich beinahe wieder niedergeschlagen; denn ich bedachte mit Verwunderung, wie ich doch unter den hohen Eichen, in finstern Wäldern, auf hohen Bergen, an steilen Abgründen und bei stürzenden Wasserfällen, in einsamen Thälern, recht in Einöde, ganz verlassen, auch wol gar hungrig gesessen und mich doch nicht so bewegt gefühlt als bei dem Anblick dieses Werkes.'[2]

Nordschweiz.

Die Schweiz und die rechte Seite des Oberrheins treten gegen das Elsass entschieden zurück. Doch stellen in jener das Münster von Basel in seinem Umbau des 14. Jahrhunderts, das S. Vincenzmünster in Bern (seit 1356), Königsfelden bei Zürich (seit 1310), das Schiff des Frauenmünsters in Zürich (spätgothisch), Theile des Grossmünsters und der Wasserkirche daselbst achtbare Denkmäler der Gothik dar.

Nicht unbedeutend ist die Gruppe des Bodensees, wo die gothischen Theile des Constanzer Doms, die Cistercienserbasilika zu Salem (1297 bis 1311) und das Münster zu Ueberlingen (seit 1353) vor allem in Betracht kommen.

Baden.

Baden und der Breisgau haben an Denkmälern zweiter oder dritter Ordnung die in Ruinen daliegende Prämonstratenserkirche von Allerheiligen bei Oberkirch (begonnen 1225, kreuzförmiger Hallenbau und jedenfalls eines der frühesten Werke der Gothik auf deutscher Erde), Chor und Gewölbe des Münsters in Altbreisach (15. Jahrhundert), die Stiftskirche in Baden-Baden (Hallenbau von 1453, Portal 1518), die Heiliggeistkirche in Heidelberg (Hallenbau mit Chorumgang, seit 1398), die Galluskirche in Ladenburg (romanische Krypta), Lautenbach bei Oberkirch (einschiffiger Bau, 1471—1483) aufzuweisen.

Freiburg.

Aber in dem Münster zu Freiburg (Fig. 141 u. 142) ist auch dieser Landschaft ein Denkmal ersten Ranges entstanden. An das spätromanische Querhaus (ca. 1220?) wurde im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts das gothische Langhaus gebaut, dem der wahrscheinlich in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ausgebaute Thurm und der spätgothische Chor (1354—1513) folgten. Das Freiburger Münster ist durch seinen Thurm das dritte Hauptmonument der deutschen Gothik geworden. In seinem unteren Theilen sehr einfach, entwickelt sich derselbe in den oberen Theilen überaus köstlich. Kein anderer Thurm der Welt ist ihm an Kühnheit der Construction und freiem, gemessenem Adel der Formen zu vergleichen: ‚Alles ist hier in den edelsten und leichtesten Formen gebildet; je höher die letzteren emporsteigen, um so

---

[1] Cl. Brentano Chronica eines fahr. Schülers. 1803. Ach. v. Arnim Kronenwächter.

[2] Verzeichniss der Litteratur bei Kraus Kunst u. Alterth. in Elsass-Lothring. I 341 f.; ders. Strassb. Münsterbüchlein. Strassb. 1877. — Schultz Repert. f. Kunstwissensch. V 1, 2. — Görres Der Dom von Cöln und das Münster von Strassburg. Regensb. 1842. — Adler Das Münster zu Strassb. (Deutsche Bauzeitung 1870). — Dehio a. a. O.

flüssiger und luftiger wird ihre Decoration, bis dem obersten Gipfelpunkte die mächtige Kreuzblume erblüht, die ihre Blätter dem Himmelsgewölbe entgegenbreitet. Wunderbar von aussen zu schauen ist der Durchblick durch dieses luftige Formenspiel in das Blau des Himmels, wenn man auf der Fläche der Plattform steht, fast noch wunderbarer, vornehmlich des Abends, wenn die Gluth der untergehenden Sonne dies märchenhafte Gebilde mit Gold und Purpur übergiesst' (Kugler)[1].

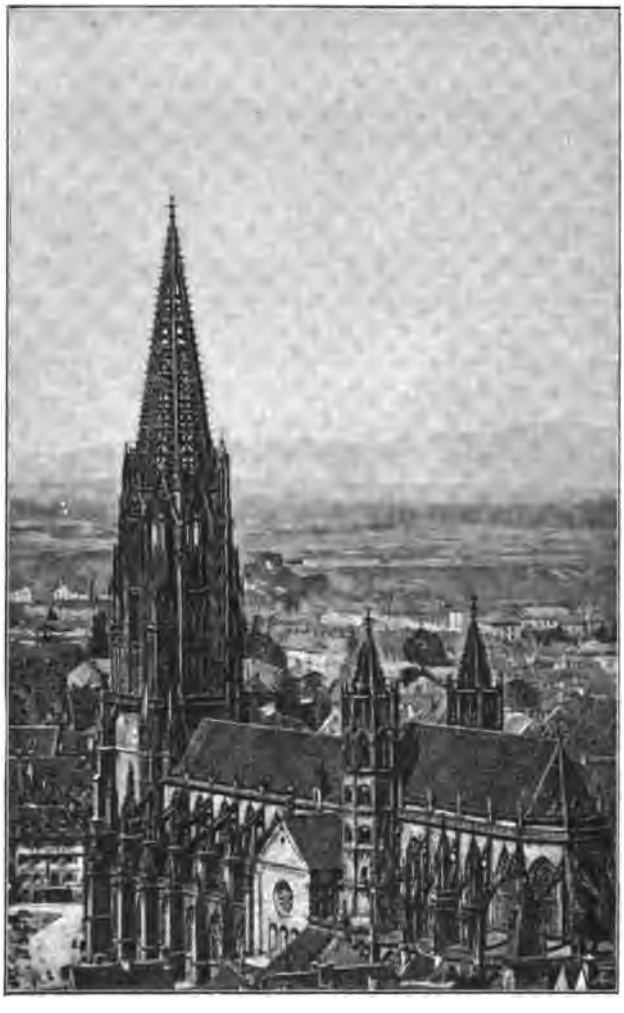


Fig. 142. Das Münster zu Freiburg im Breisgau.

Schwaben und Bayern.

In Schwaben und Bayern repräsentirt Wimpfen im Thal mit seiner berühmten Stiftskirche (1261—1278) das früheste Auftreten der Gothik; der

[1] Schreiber Das Münster zu Freiburg. 2. Aufl. Karlsr. 1829. — Marmon U. L. F. Münster zu Freiburg. Freib. 1878. — Adler in der Deutschen Bauzeitung 1881. — F. Bär Baugeschichtl. Beiträge über U. L. F. Münster zu Freiburg. Freib. 1889. — Schäfer Die älteste Bauperiode des Münsters zu Freiburg. Ebd. 1894. — Geiges in der Zeitschr. des Breisgau-Ver. ‚Schau-ins-Land' 1895—1896. — Ders. in: U. L. F. Münster zu Freib. i. B., herausgegeb. vom Freib. Münsterbauverein. Freib. 1896.

Dom von Regensburg (gegründet 1275, Langhaus 1381—1436, Portalbau 1385—1395, Westfaçade vollendet 1482—1486, die Thürme, 1524 liegen geblieben, 1859—1869 vollendet) ist das erste grossartige, von Grund aus gothisch gebaute Werk Süddeutschlands. Neben diesen sind zu nennen: der Umbau des Augsburger Doms (seit 1321), Bebenhausen bei Tübingen (seit 1335), Blaubeuren, die Dionysiuskirche zu Esslingen (noch romanisirend; Chor 1400), die Frauenkirche ebenda (seit 1350) mit ihrem 1494

Fig. 143. Das Münster zu Ulm.

vollendeten herrlichen Thurm, die Stiftskirche zu Gmünd (1361—1410), die Kilianskirche zu Heilbronn (spätgothisch), Theile von Maulbronn, die Frauenkirche in München (Hallenbau, geweiht 1494), die S. Georgskirche in Nördlingen (1428—1505), die Salvatorkirche an der Ilz bei Passau (1479—1484), die Marienkirche zu Reutlingen (seit 1247), die Stiftskirchen zu Stuttgart und Tübingen (spätgothisch), vor allem das Münster zu Ulm (spätgothischer Prachtbau, seit 1387; Fig. 143) mit seinem in unserer Zeit erst ausgebauten herrlichen Thurm an der Westfront.

Oesterreich. In Oesterreich entwickelt sich hauptsächlich unter dem Einflusse der Cistercienser die Hallenkirche (selbst eine vierschiffige Anlage bietet Schwaz in Tirol); die Karthäuser pflegen im 14. Jahrhundert die einschiffige Kirche (Geming, Aygsbach, Seitz). Es sind hauptsächlich Denkmäler der Spätgothik, die hier in Betracht kommen: an ihrer Spitze der S. Stephansdom in Wien (seit 1359—1434; Fig. 144), der S. Veitsdom auf dem Hradschin in Prag (nach dem Muster des französischen Kathedralstils, 1344—1385), die jenem verwandte S. Barbarakirche in Kuttenberg (Chor seit 1380), die S. Bartholomäikirche in Kolin (Thürme 1313, Chor 1360 bis 1378) u. s. f.

Hessen u. Franken. In Hessen herrscht wieder die deutsche Hallenkirche vor, in Franken gewinnt die Profanarchitektur seit Karl IV den Vorrang. Zu nennen sind in diesen Ländern vor allem Theile des Doms von Eichstätt (1365—1396), der 1867 zum grossen Theil abgebrannte, bis 1878 erneuerte Dom von Frankfurt a. M. (seit 1315), die Cisterzienserkirche zu Haina (ursprünglich romanisch, 1224 geweiht, seit 1228 frühgothisch umgebaut), die Elisabethenkirche zu Marburg (s. o.; 1235 begonnen, 1283 geweiht, 1314 noch nicht vollendet; erstes classisches Beispiel der Hallenkirche); die Lorenzkirche (seit 1274), die S. Sebalduskirche (seit 1361, begonnen 1300), die Frauenkirche (seit 1355—1361) und andere Bauten in Nürnberg, die Jakobikirche zu Rothenburg a. d. Tauber (1393—1453), die Stiftskirche zu Wetzlar (frühgothischer Hallenbau), die Liebfrauenkirche zu Würzburg (spätgothischer Hallenbau).

Thüringen u. Sachsen. In Thüringen und Sachsen tritt sowol der Thurmbau als der reiche Sculpturstil der Rheinlande zurück. Doch sind als ehrenvolle Denkmäler des Stils hier zu erwähnen: die Aegidienkirche und die Paulinerkirche zu Braunschweig, der Dom zu Erfurt (seit 1349), der Neubau des Doms zu Freiberg, der Dom zu Halberstadt (13.—16. Jahrhundert), die Marienkirche zu Heiligenstadt (frühgothischer Hallenbau), S. Andreas in Hildesheim, der Dom zu Magdeburg (gegründet 1208, Langhaus vollendet 1327? Thürme bis 1520), der Dom zu Meissen (Chor 1260 bis 1270), die Marienkirche zu Mühlhausen (14. Jahrhundert), die Marienkirche zu Zwickau (seit 1433).

Westfalen. In Westfalen[1] verbreitet sich die Gothik erst recht im 14. Jahrhundert, anfangs mit reicherer, später zurücktretender Pfeilerbildung, einfachen Kreuzgewölben, absolutem Vorherrschen der Hallenkirche, d. h. einer Anlage von gleich hohen Schiffen bei gleichen Gewölbtheilungen. Die Hauptdenkmäler dieser Richtung sind die Dominicanerkirche zu Dortmund (Chor geweiht 1354), die Lambertikirche (seit 1335 bezw. 1375) und die Ueberwasser- oder Liebfrauenkirche (seit 1349) in Münster, die Wiesenkirche zu Soest (gegründet 1313, bis 1359, dann wieder 15. Jahrhundert).

Norddeutschland. Backsteinbau. Im norddeutschen Tieflande bildet sich vorwaltend der Backsteinbau aus, dessen Natur die Vereinfachung der Decoration, das Verschwinden des Masswerks, der durchbrochenen Galerien, Fialen, Wimperge bedingt. Die Hallenkirche wird mit Vorliebe cultivirt, es fällt damit das Strebebogensystem, die Pfeiler werden achteckig, die Fenster bloss durch Pfosten, ohne Masswerk, gegliedert. Das Ornament gewinnt durch die Art seiner mechanischen Gestaltung den Charakter der Einförmigkeit, welcher man durch die Wahl

[1] Lübke Die mittelalterliche Kunst in Westfalen. Leipz. 1853.

farbiger Schichten zu begegnen sucht. In Preussen begegnet man im 13. Jahrhundert einem viereckigen Kirchenschema mit angebautem geradlinigen Chor, während in Brandenburg und Pommern niedrige Seitenschiffe und ein reicher Decorationsstil herrschen. Die Hauptdenkmäler sind die gothischen Theile des Brandenburger Doms, S. Johannis und S. Katharinen in Brandenburg, der Dom zu Breslau (begonnen 1244), die Elisabethenkirche, die Heiligkreuz- und die Magdalenenkirche ebenda, mehrere Kirchen in Danzig, die grossartige Cistercienserkirche in Doberan (voll-

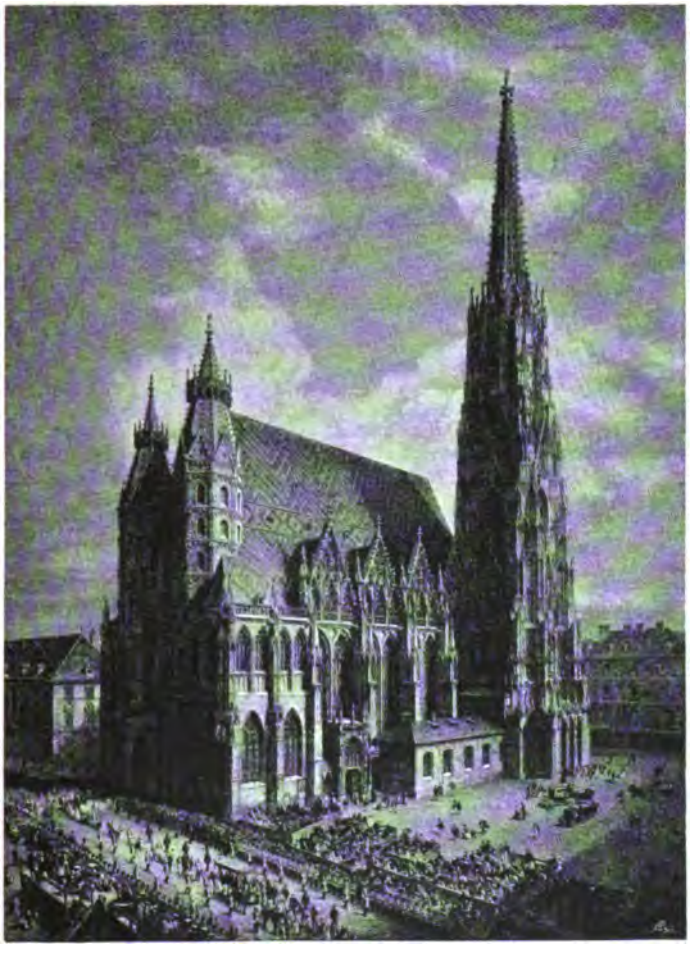


Fig. 144. Der Stephansdom zu Wien.

endet 1368), die Oberkirche in Frankfurt a. d. O., der Dom in Frauenburg (dreischiffiger Hallenbau mit rechteckigem Chor, geweiht 1342, Schiff 1388), die Nikolaikirche in Jüterbogk, der Dom in Krakau (geweiht 1359), die grosse Marienkirche und andere Kirchen in Lübeck, dergleichen in Lüneburg, die Schlosskirche in Marienburg, der Dom in Marienwerder, der Cisterciensердom zu Pelplin, Kirchen in Posen und in Prenzlau, Rostock, Salzwedel, die Klosterkirche in Berlin (gegründet 1271), die Jakobikirche in Thorn, der Dom zu

Stendal, die Nikolaikirche in Stralsund, der Dom zu Verden, die Marienkirche zu Wismar.

Italien. Die Einführung der Gothik in Italien ist früher gemeinhin den Deutschen zugeschrieben worden, und man hat insbesondere auf jenen Jacopo Tedesco verwiesen, welcher nach Vasari's Zeugniss die Basilika des hl. Franz zu Assisi (seit 1228) gebaut haben soll. Thode hat neuerdings diesen Jacopo als eine Erfindung Vasari's erklärt; ob derselbe damit definitiv beseitigt ist, sei dahingestellt. Unterdessen hat Enlart in seinen gründlichen Studien über den Ursprung der italienischen Gothik ganz neue Gesichtspunkte gewonnen[1].

Demgemäss hätte Italien gegen Ende des 12. Jahrhunderts die burgundische Gothik aus den Händen der Cistercienser empfangen, welche sie zuerst

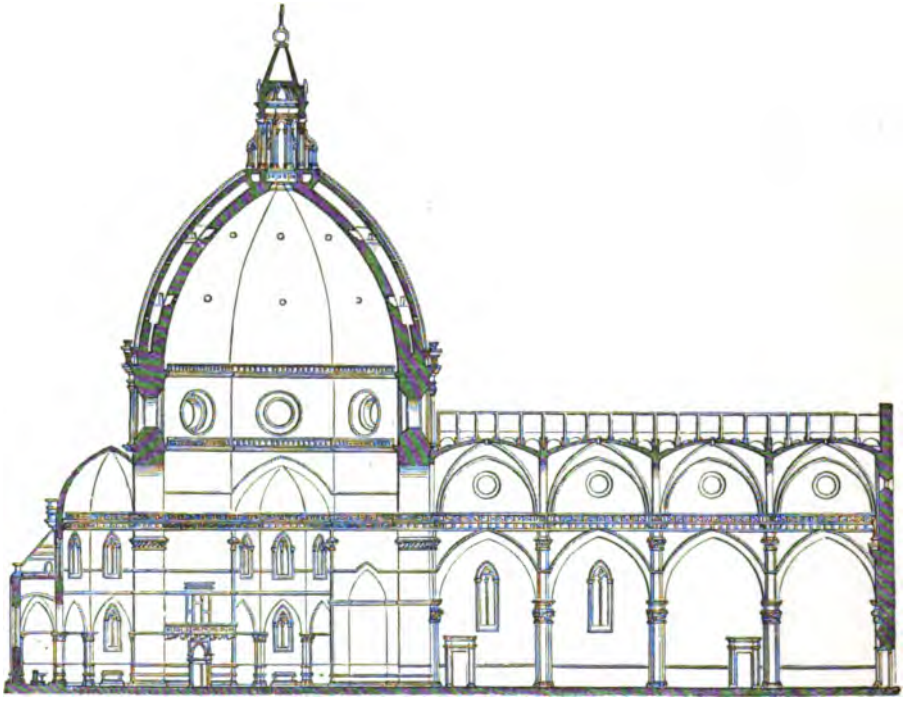


Fig. 145. Längsschnitt des Domes zu Florenz.

an der 1187—1208 umgebauten Abteikirche von Fossanova (südlich der pontinischen Sümpfe) bewährten. Von da aus verbreitete sich die neue Bauweise in ganz Italien. Im 13. Jahrhundert dringt sie in Neapel ein, zunächst nur noch sporadisch, nach Karl von Anjou definitiv, und zwar in den Formen der provençalen Gothik. Die ältere Richtung der Isle de France wird von den

[1] C. Enlart Origines françaises de l'architecture gothique en Italie. Par. 1894 (Bibl. des Écoles Franç. d'Athènes et de Rome, Fasc. LXVI). — Frothingham im Americ. Journ. of Archaeol. VI 10 f.; ders. Bull. mon. 1890/91, 6e série VI 295 s. — Dehio im Jahrbuch d. königl. preuss. Kunstsamml. XII (1891) 91. — Enlart gegen Frothingham in Revue archéol. 1893, 284 s. Vgl. auch Revue de l'art. chrét. XXXV (1892) 355. Aus der ältern Litteratur Verneilh in Didron Ann. arch. XXI 67; XXVI 338 s. — Gally Knight Eccl. Archit. of Italy etc. Lond. 1843. — Borro Architettura del medio evo in Italia. Milano 1880. — Mothes Die Baukunst des Mittelalters in Italien. Jena 1884. (Sehr nützlich, aber voll willkürlicher Annahmen.)

Canonikern von S. Victor nach Vercelli gebracht (S. Andrea), findet aber auf der Halbinsel keinen Beifall. Enlart unterscheidet dann sechs verschiedene Schulen oder Gruppen: eine lombardische, die noch starke Reminiscenzen der romanischen Kunst bewahrt (S. Ambrogio, S. Eustorgio in Mailand, S. Zeno in Verona, die Cistercienserkirchen Chiaravalle bei Mailand, Chiaravalle bei Piacenza, S. Francesco in Piacenza, S. Petronio in Bologna, Theile der Kathedralen von Como, Mailand, Modena, Piacenza u. s. f.); eine dieser sehr verwandte Gruppe in Venetien und der

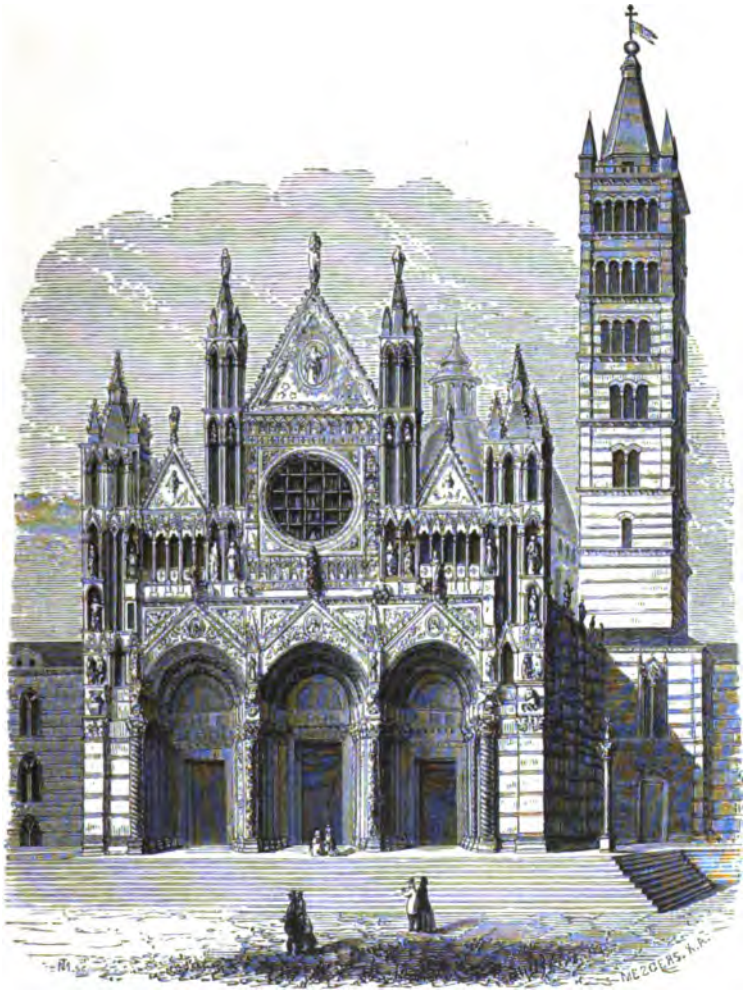


Fig. 146. Der Dom zu Siena.

Emilia (vorwaltend Backsteinbau: S. Francesco in Bologna, 1236—1240; S. Antonio in Padua, S. Anastasia in Verona, S. Lorenzo in Vicenza); eine toscanische Schule, die auch vielfach den Ziegelbau verwendet, mit Vorliebe aber sich des Wechsels des farbigen Marmors bedient und die Vierung sowie Baptisterium mit Kuppeln deckt (Haupttypus dieser Richtung ist das Vorbild des Domes von Siena, S. Galgano, 1218—1300; S. Maria Novella, Santa Croce, S. Caterina und S. Michele in Pisa, die Dome von Orvieto und Grosseto, S. Trinità in Florenz). Sehr ver-

wandt damit ist die Gruppe der Marken und Umbriens (S. Francesco d'Assisi, Chiaravalle di Castagnola, die Dome von Perugia, Arrezzo, Gubbio, S. Domenico in Perugia). Die römische Schule bedient sich fast ausschliesslich des Hausteins, daneben, wenigstens anfangs, reicher Marmorornamentation (Fossanova, 1187—1208; Casamari, 1217; S. Maria Maggiore und S. Francesco in Ferantino; der Dom zu

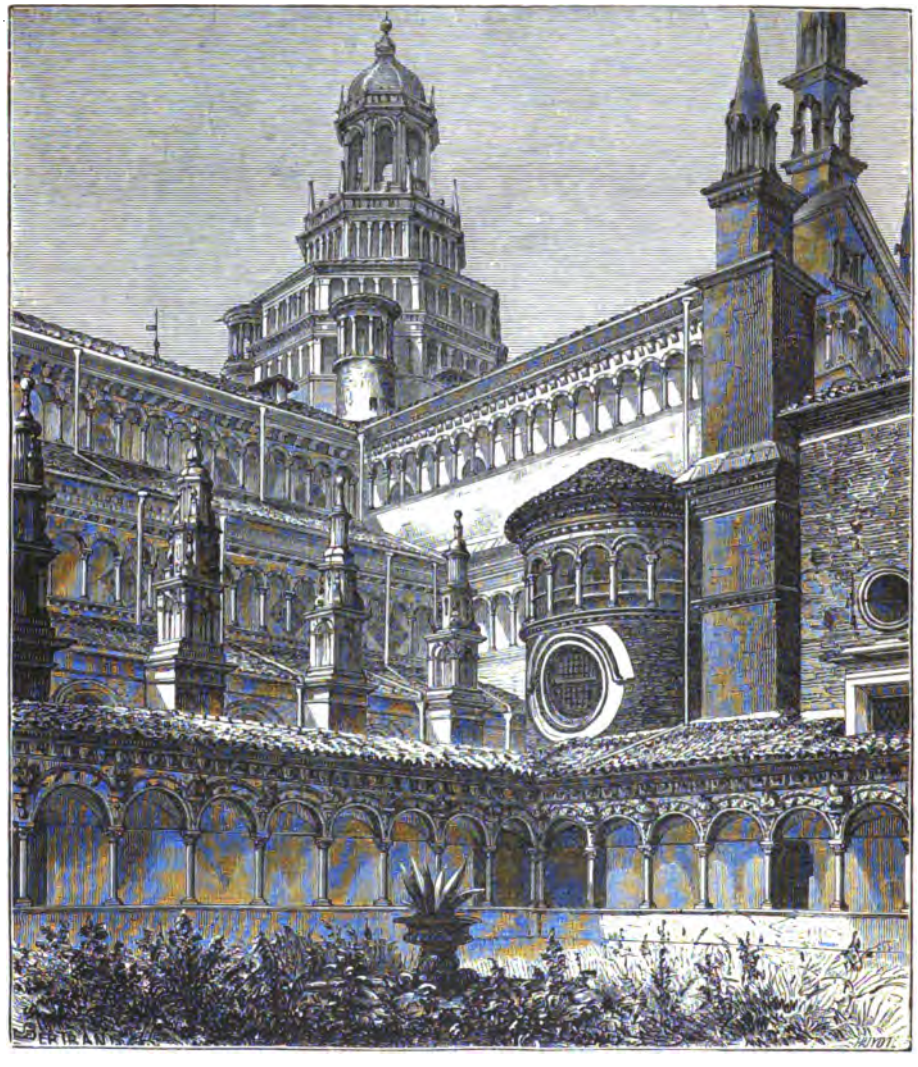


Fig. 147. Die Certosa zu Pavia mit dem kleinen Kreuzgang.

Piperno; in Rom S. Maria sopra Minerva, in den Abruzzen S. Maria d'Arbona, 1219; Subiaco und andere kleinere Kirchen). Die seit den Anjous in Neapel und Sicilien blühende Gothik liebt ungewölbte Kirchen mit engen Seitenschiffen, polygonalem Chor.

Im allgemeinen fehlt der italienischen Gothik gerade ein Theil der die nordische Kunst constituirenden Elemente: das Strebesystem, die Hineinziehung des Thurmbaues in den Organismus des Kirchengebäudes, der organische Zu-

Fig. 148. **Der Dom zu Mailand.** (Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari in Florenz.)
(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. II. S. 207.)

sammenhang zwischen Diensten und Gewölberippen. Auch die Veränderung in dem Verhältniss der Breite zur Höhe, die Bildung einfacher Stützen, die Betonung der Flächendecoration und namentlich die künstlerische Ausbildung der Steinmetzarbeit kommen hinzu, um der italienischen Gothik eine ganz eigenartige, von der unserigen sehr abweichende Physiognomie zu verleihen.

Die toscanischen Dome zu Florenz, Siena, Orvieto stehen an der Spitze dieser Architektur. S. Maria del Fiore, welches das alte S. Reparata ersetzte, ist noch in den Tagen Dante's, 1296, begonnen worden; zuerst durch Arnolfo di Cambio († 1310), dann (1334—1337) durch Giotto, auf den der Campanile zurückgeführt wird, geleitet, unterlag der Dom seit 1357 einer neuen Bauleitung (Francesco Talenti) und einer Erweiterung des ursprünglichen Planes. Die Frührenaissance des 15. Jahrhunderts fügte die berühmte Kuppel Brunellesco's hinzu; die neueste Zeit schuf die Façade (1887). Das Innere dieses Baues überrascht durch seine Nüchternheit und Leere, das Aeussere ist in einer vielleicht über die Grenze hinausgehenden Weise reich gegliedert (Fig. 145).

Arnolfo di Cambio leitete auch (seit 1294) die mächtigste aller Franciscaner-Kirchenbauten, Santa Croce, das mit offenen Dachstühlen eingedeckt ist und in einen rechtwinkligen Chor ausläuft — das Gegenstück zu dem S. Maria Novella der Dominicaner.

Von der Macht und dem Stolz der Republik Siena gibt der Dom von Siena (Fig. 146) Zeugniss, der, wie es scheint, schon 1245 gegründet war, dessen Façade Giovanni Pisano geschaffen haben soll und dessen Langhaus die Sienesen seit 1340 zum Querhaus und damit zum Ausgangspunkt einer neuen Kathedrale zu machen beabsichtigten, die, wenn sie zur Ausführung gekommen wäre, alle gleichzeitigen Bauten an Pracht, Umfang und Schönheit übertroffen haben würde. Der Niedergang der Republik, welchen die Herrschaft der Demokratie einleitete, hinderte das Gelingen dieses Riesenprojects. Den jetzigen Dom übertrifft noch an einheitlicher Ausgestaltung und Schmuck der Façade der Dom von Orvieto, den seit 1290 sienesische Künstler schufen (Lorenzo Maitani, seit 1310). Auch dieses Gebäude trägt einen offenen Dachstuhl. Die Westfront ist durch das Zusammenwirken der grossen Bildhauer der Pisaner Schule im 14. Jahrhundert und der besten Mosaikmaler der Zeit zu jenem Wunderwerk gestaltet worden, das Canova Napoleon I als die höchste Leistung der Architektur pries. Constructiv steht aber höher S. Petronio zu Bologna, das Meister Antonio 1390 begann und an dem man noch im 16. Jahrhundert arbeitete, und dessen Façade bis heute unvollendet blieb. Die Behandlung des Spitzbogengewölbes ist die kühnste und genialste, welche Italien kennt, und überhaupt eine der grossartigsten Schöpfungen der Gothik. Daneben besitzt Bologna in dem mit einem sechstheiligen Gewölbe gedeckten S. Francesco einen Bau von ausserordentlicher Anmuth und Eleganz. Zu nennen sind unter vielen anderen Bauten die grosse Franciscanerkirche der Frari zu Venedig (seit 1250), der Dom von Como, die Kirche der Certosa von Pavia (Fig. 147), die Stiftung Gian Galeazzo Visconti's (1396), mit seinem herrlichen Innenbau, die Eremitani zu Padua (1309), S. Maria delle Grazie zu Mailand. Ueber alle diese Werke hinaus ragt jenes, welches Burckhardt ‚ein Weihgeschenk des Renaissance-Humors am Grabe der verblichenen Gothik' genannt hat, der Mailänder Dom (Fig. 148), wiederum eine Stiftung Gian Galeazzo Visconti's, seit 1386 begonnen, an dem nordische Meister (wie Joh. Annex oder Teutonicus 1391, Heinrich

von Gmünd und Ulrich von Ensingen), ohne durchzudringen, mit ihrem Rathe geholfen, den dann wesentlich die bereits dem Princip der Renaissance zugewandten Italiener Francesco di Giorgio (seit 1490), Amadeo mit Dolcebuono (Kuppel 1522) und Pellegrino Pellegrini (Façade 1567) in ihrer Art vollendeten. Im Grundplan nordisch, in der Bildung der Pfeiler und Basen barbarisch, im Chorabschluss gedankenlos, macht dieser ungeheure Bau mit seiner willkürlichen Kuppelbildung durch seine kostbare Marmorbekleidung und seine Dimensionen zwar einen bedeutenden Eindruck auf den Laien, während der Kenner ihn nur als den Ausdruck der durch den Zusammenstoss der Renaissance und der zusammenbrechenden Gothik hervor-

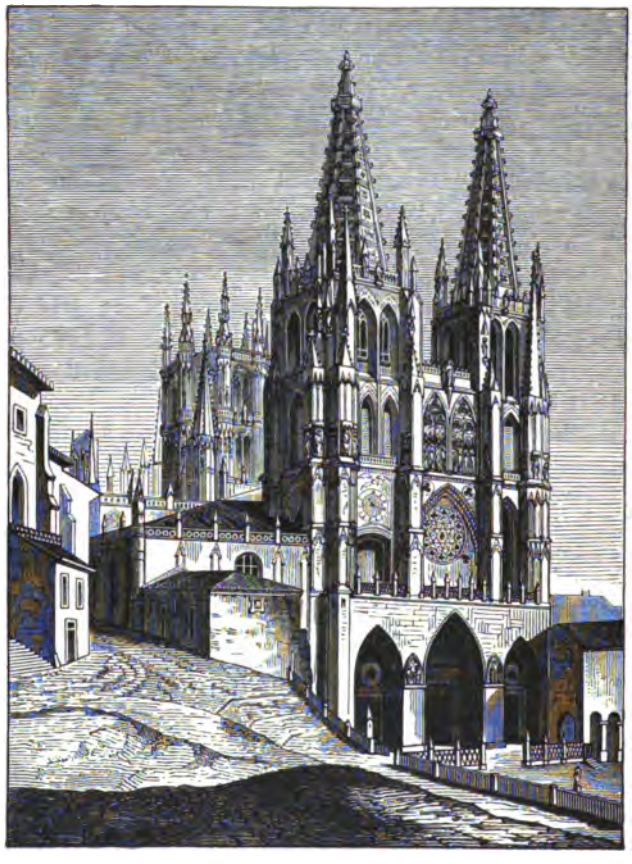


Fig. 149. Die Kathedrale zu Burgos.

gerufenen Verwirrung aller ästhetischen Begriffe erklären kann. ‚Der Dom von Mailand', sagt Burckhardt, ‚ist eine lehrreiche Probe, wenn man einen künstlerischen und einen phantastischen Eindruck will voneinander scheiden lernen. Der letztere, welchen man sich ungeschmälert erhalten möge, ist hier ungeheuer; ein durchsichtiges Marmorgebirge, hergeführt aus den Steinbrüchen von Ornavasso, prachtvoll bei Tage und fabelhaft bei Mondschein, aussen und innen voller Sculpturen und Glasgemälde, und verknüpft mit geschichtlichen Erinnerungen aller Art — ein Ganzes, desgleichen die Welt kein zweites aufweist. Wer aber in den Formen einen ewigen Gehalt sucht, und weiss, welche Entwürfe unvollendet blieben, während der Dom von Mailand mit

riesigen Mitteln vollendet wurde, der wird dieses Gebäude ohne Schmerz nicht ansehen können.'

Wie viel höher steht da der italienisch-gothische Palastbau, wie ihn gerade in Mailand das Ospedale grande (Antonio Filarete's Werk, 1456), die Stadtpaläste von Como, Monza, Padua, Cremona (1292), in Venedig die köstliche Cà d'oro und vor allem der Dogenpalast (seit dem 14. Jahrhundert) darstellen!

Auch die Pyrenäenhalbinsel hat, wie Enlart kürzlich nachgewiesen, ihre Gothik den burgundischen Cisterciensern zu verdanken. Neben die französischen Einflüsse treten aber auch im 15. Jahrhundert deutsche und englische. Auch hier wiegt, der südlichen Natur entsprechend, das decorative Element vor; Spanien und Portugal.

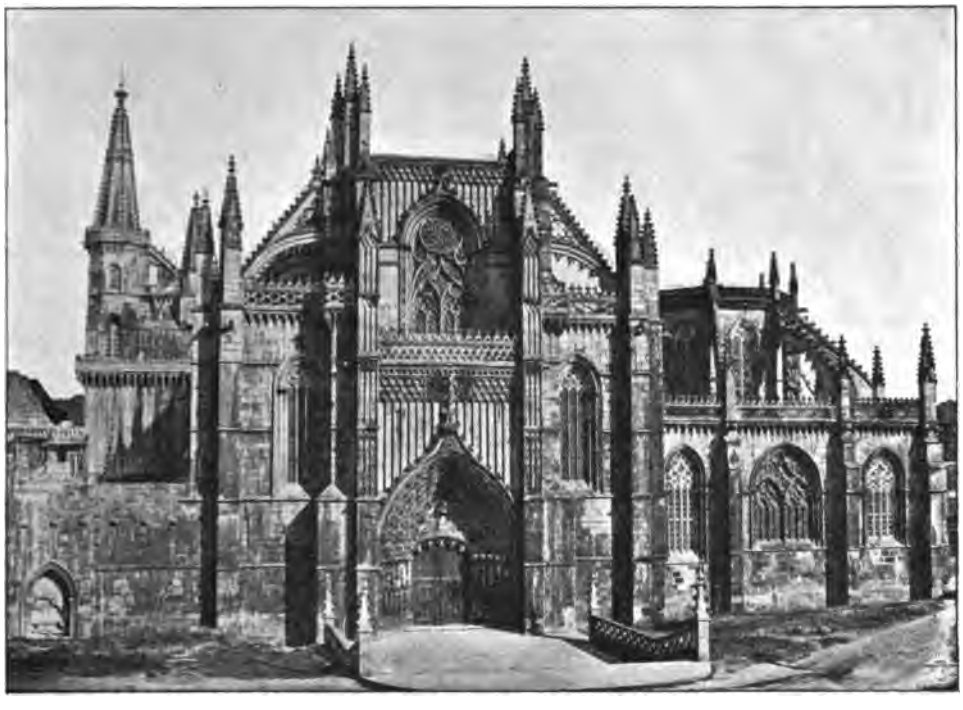


Fig. 150. Die Klosterkirche in Batalha. (Nach einer Aufnahme von J. Laurent & Cie in Madrid.)

dieser Umstand und die Zumischung maurischer Formen in den Bogenformen (Hufeisenbogen) und dem Ornament wie in der Gewölbebildung (Stalaktitendecken) gibt dieser Kunst ihren eigenthümlichen nationalen Charakter. Derselbe verräth sich auch in der Bevorzugung der Vierungskuppel und in der gleichen Höhe der Schiffe. Die Kathedralen von Toledo (seit 1227) und Burgos (seit 1221; Fig. 149), an welch letzterer Deutsche gearbeitet haben (Johann von Köln 1442—1456 Meister der Thürme), Tarragona, Leon (ca. 1250 bis 14. Jahrhundert), Valencia (seit 1262), Avila, Barcelona, Palma, Gerona, Oviedo, Sevilla, Salamanca, Segovia, Huesca sind die vornehmsten Repräsentanten dieser Architektur in Spanien, wie die Klosterkirche von Batalha in Portugal (Fig. 150).

Sechzehntes Buch.

Die Sculptur im Zeitalter der nationalen Stile des Nordens (11.—15. Jahrhundert).

I.

MAN ist gewohnt, von romanischer und gothischer Plastik wie Malerei zu sprechen. Dabei geht man von der Unterstellung aus, dass das architektonische Princip ohne weiteres auch die Schwesterkünste ergriffen und eine dem baulichen Organismus durchaus parallel laufende Gestaltung der Bildnerei bedingt habe. Indessen ist schon längst bemerkt worden, dass wenigstens der Ausdruck ‚spätgothisch' auf Werke der Sculptur und Malerei des 15. Jahrhunderts nicht anzuwenden sei, weil für diese Zeit die Architektur bereits die Leitung der Künste verloren hatte[1]. Aber auch für frühere Jahrhunderte erheben sich Schwierigkeiten. In der Plastik kämpfen im 11. Jahrhundert die Reste der antikisirenden Richtung noch fortwährend mit den unsicher tastenden Anfängen einer neuen Weise, die noch keinen ausgesprochenen Charakter hat. Erst im 12. Jahrhundert kann von einer völlig der Architektur parallel laufenden Umgestaltung der Bildnerei Rede sein, und diese bewahrt dann ihren Charakter bis tief in die Zeit hinein, wo die Gothik in der Architektur bereits das Scepter führt, ja sie zeigt auf verschiedenen Punkten gerade mitten im 13. Jahrhundert eine naturalistisch-antikisirende Entwicklung (Sachsen, Strassburg), welche mit dem Princip der gothischen Bauweise gar nichts zu thun hat. Erst nach der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts und im 14. Jahrhundert gelang die Ausbildung eines plastischen und malerischen Stiles, welcher mit der Formgebung und Linienführung der Architektur in directem Zusammenhang stand. Damit waren die drei Künste auf ein einziges bestimmtes oder bestimmendes Princip zurückgeführt. Aber in der Plastik namentlich auf Kosten der ganzen Natur dieser Kunst; wogegen sich dann das *‚Volgare'* der Italiener rasch empörte und in der Schule Niccolò Pisano's einen Vorstoss führte, welcher, obgleich zunächst abgebrochen und durch die gothisirende Richtung wieder zurückgedrängt, doch als erste Ankündigung des kommenden Rinascimento anzusehen ist.

Deutschland.

Auf der Scheide des 10. und 11. Jahrhunderts steht in Deutschland zunächst die goldene Altartafel, welche Heinrich II (ca. 1019) dem Basler Dome geschenkt hat (Fig. 151) — ein Werk, welches noch ganz den Zusammenhang mit der ottonischen Kunst aufweist[2]; dann der Kunstbetrieb

[1] Springer in der Zeitschrift für bild. Kunst XV 346; ders. B. J. LXXI 147.

[2] Vgl. die Litteratur bei Kraus Christl. Inschr. II Nr. 4. Am besten W. Wackernagel Die goldene Altartafel von Basel. Basel 1857 (Kleine Schriften I [1872] 376). — R. Rahn Gesch. der bild. Künste in der Schweiz S. 256 f. — Kugler (Deutsches

des Bischofs Bernward von Hildesheim (993—1022), von dem uns die bedeutendsten Zeugen in der ehernen Domthüre (1015; Fig. 153) und der ehemals in S. Michael, jetzt auf dem Domplatz aufgestellten Erzsäule (1022; Fig. 152) erhalten sind[1]. Beide Werke enthalten Bildercyklen, deren inhaltliche Anlehnung an die altchristlichen Cyklen (unter anderen an diejenigen der Thüre von S. Sabina) und deren Verwandtschaft mit ähnlichen Werken Italiens (der Säule von Gaeta, dem Ostercandelaber von S. Paolo fuori le mura) ausser Zweifel steht, während ebenso ersichtlich ist, dass hier bereits der innere, unmittelbare Einfluss der Antike aufgehoben ist, und wenn an der Säule die Reliefs immerhin noch mit plastischem Sinn entworfen sind, Erzguss.

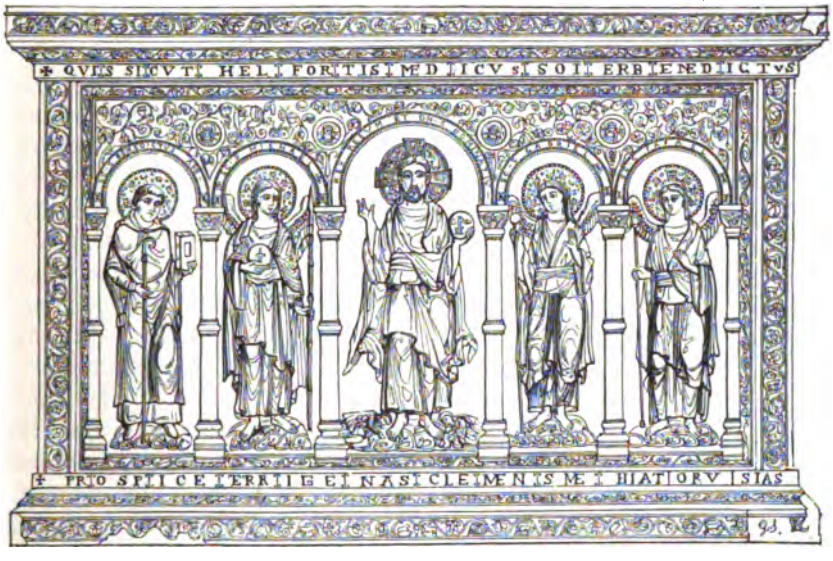


Fig. 151. Goldene Altartafel des Münsters zu Basel.

diejenigen der Broncethüre völligen Mangel eines solchen verrathen. Dass dem Urheber dieser merkwürdigen Erzgüsse römische Vorbilder (wie die

Kunstbl. 1857, S. 377), Heider, früher auch Springer hatten (letzerer wegen des Ornaments) die Tafel ins 12. und 13. Jahrhundert gesetzt; jetzt haben die Untersuchungen Schnaase's, Quasts, Rahns und Wackernagels für die Zeit Heinrichs II entschieden.

[1] Vgl. Kratz Dom zu Hildesheim II 48. Die Thürflügel sind abgebildet bei Kratz a. a. O.; Müller Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde I 14; Förster Denkm. d. Bildnerei II 20; Guhl u. Caspar $47^{9.10}$. Abbildung der Säule bei Kratz a. a. O.; theilweise bei Kugler Kunstgesch. I ^{4} 397. — Vgl. noch Bischof Jacobi (Wilh. Sommerwerck) Der hl. Bernward von Hildesheim, Hildesh. 1885 (mit col. Lichtdruck der Thüren); (Bertram) Die Thüren von S. Sabina in Rom das Vorbild der Bernwardsthüren, Hildesh. (1892). — Wichert Bernwardsäule. Hildesh. 1874. — An der Thüre zeigt der nördliche Flügel 8 alttestamentliche Scenen: 1. Erschaffung des Adam; 2. Eva zu Adam geführt; 3. Genuss der verbotenen Frucht; 4. Verhör der Stammeltern nach dem Sündenfall; 5. Vertreibung aus dem Paradies; 6. Arbeit des ersten Menschenpaares; 7. Opfer Kains und Abels; 8. Kain erschlägt den Abel. Der südliche Thürflügel enthält ebenso viele neutestamentliche Scenen: 1. Die Verkündigung Mariae; 2. Die Geburt Christi; 3. Die Anbetung der Weisen aus dem Morgenland; 4. Die Darstellung Jesu im Tempel; 5. Christus vor Pilatus; 6. Christus am Kreuze; 7. Die drei Frauen am Grabe Christi; 8. Der Auferstandene und Maria Magdalena. Also wieder eine Art Concordia Veteris et Novi Testamenti, bei der nur die altchristliche Typologie völlig ins Wanken gekommen ist. — Die Säule zeigt 28 Reliefs aus dem Leben des Herrn, anfangend von der Taufe im Jordan bis zum Einzug in Jerusalem.

Traianssäule) vorgeschwebt, ist, nach dem Aufenthalt desselben in Rom (bei Kaiser Otto III, 1001), kaum zweifelhaft. Fraglich muss sein persönlicher Antheil an den Thüren wenigstens erscheinen; an den mit Sicherheit auf seine Hand zurückgeführten Werken (dem kostbaren Kreuz in S. Magdalenen, der Patene in der Reliquienkammer des Welfenschatzes und dem Colossalcrucifixus zu Braunschweig, welch beide letzteren mit *Bernwardus me fecit* signirt sind) offenbart sich ein viel bedeutenderes künstlerisches Vermögen.

Fig. 152. Die Bernward-Säule in Hildesheim.

Neben diesen Hildesheimer Werken wären noch einige Leuchter der Bernwardschule, dann der siebenarmige Leuchter zu Essen, der Erzplattenaltar zu Goslar, die Broncefigur des Erzbischofs Gisiberius zu Magdeburg († 1004) zu nennen. Als Hauptwerk dieser Kunst aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts müssen die ehernen Domthüren zu Augsburg (vermuthlich entstanden unter Bischof Heinrich II, 1047—1063, wahrscheinlich um 1060—1063; Fig. 154) betrachtet werden[1]. Es sind 28 grössere mit 7 kleineren Platten, welche hier aus den ehemaligen zwei gleichen Erzthüren zu einer, unordentlich genug, zusammengefügt sind: 11 Scenen und 9 Einzelfiguren lassen sich, anfangend von der Erschaffung Eva's, leicht als biblische erkennen; dazu kommen drei Thier- und Halbthierfiguren (der Löwe als Sinnbild des Teufels, zweimal; ein Centaur, gewiss auch als Symbol des Dämons). Merz wird im ganzen nicht irre gehen, wenn er als Grundgedanken des Ganzen die typologische Darstellung der Kirche, ihrer Entstehung, ihres zeitlichen Zustandes, ihrer letzten Vollendung erblickt. Nach der formalen Seite stellt dieser Guss einen Fortschritt über die Hildesheimer Werke, Nachklänge der Antike vermischt mit frischen, der Natur abgesehenen Motiven und einer gewissen Erfassung des dramatischen Elementes dar.

Holzsculptur.

Mit welch glücklicher Wirkung übrigens in diesem 11. Jahrhundert auch die Holzsculptur bei uns zum plastischen Schmuck der Kirchenportale herangezogen wurde, zeigen die Reliefs am Nordportal von S. Emmeram in Regensburg, wo Abt Reginhard (1049—1064) zu Füssen der Maiestas Domini liegt, und noch mehr die Flügelthüre von S. Maria im Capitol zu Köln, welche mit ihren Scenen und der Geschichte des Herrn der Kategorie der Bilderbibeln zuzurechnen ist[2].

[1] Allioli Die Broncethüre des Domes zu Augsburg. 1853. — Sighart Geschichte der bild. Künste in Bayern I (1862) 119. Die erste wissenschaftliche Erklärung der Thüre gab Joh. Merz Die Bildwerke an der Erzthüre des Augsburger Domes. Stuttgart 1885. Alle früheren Deutungen sind damit erledigt.

[2] Aus'm Weerth Kunstdenkm. d. christl. Mittelalters in den Rheinland. I 2, Taf. 40. Das Werk kommt überhaupt für diesen Gegenstand besonders in Betracht.

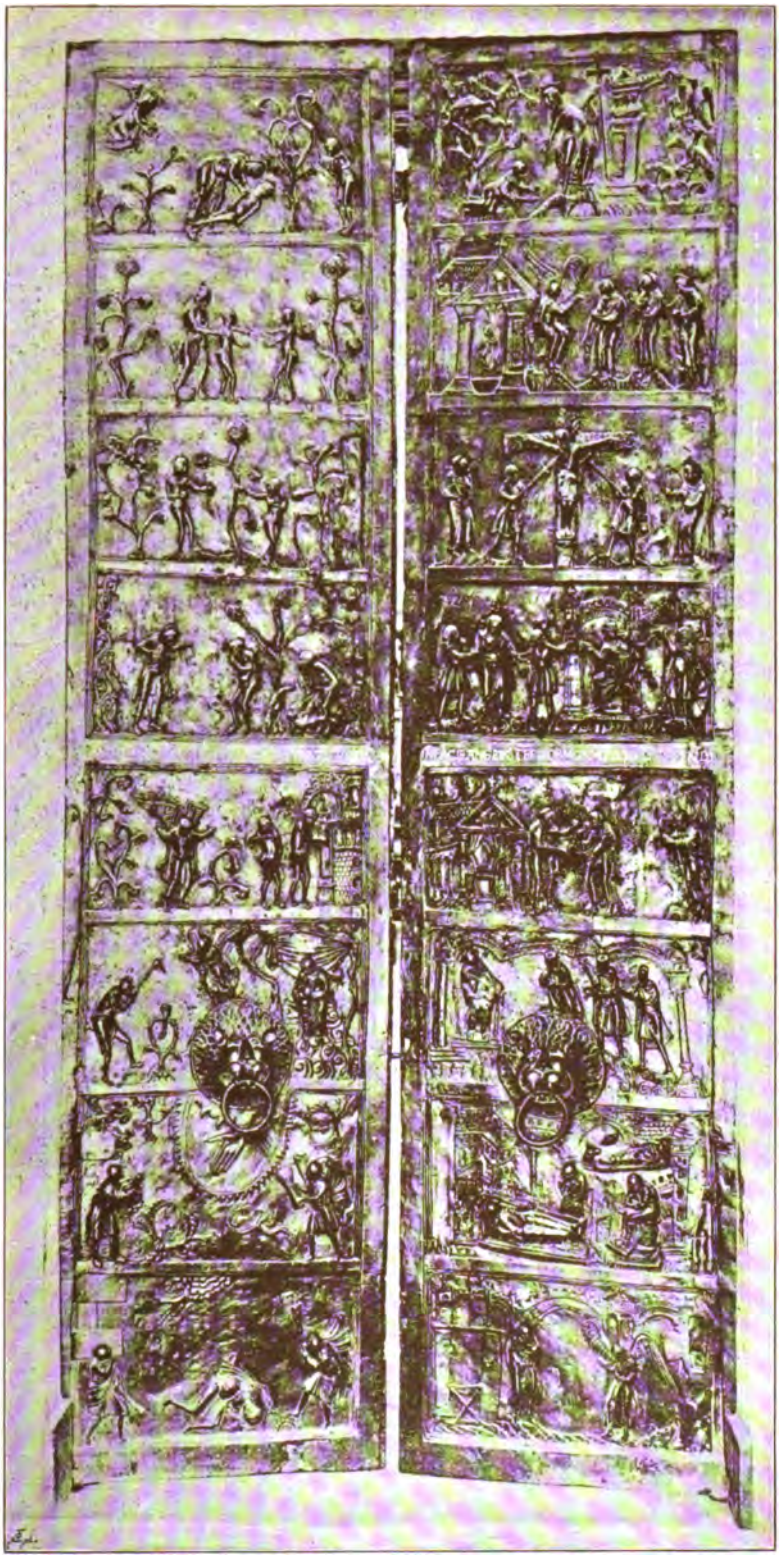


Fig. 153. Broncethüre des Domes zu Hildesheim.
(Zu **Kraus**, Geschichte der christl. Kunst. II. S. 211.)

Treten wir ins 12. Jahrhundert, so stellt zunächst das vielberufene Relief der Externsteine (bei Horn im Lippeschen; Fig. 155) mit seiner Kreuzabnahme (darunter das Paar der Stammeltern, von der Schlange umwunden — oben die Aufnahme der abgeschiedenen Seele des Herrn durch diesen selbst als Typus Gott Vaters in den Himmel) in der Behandlung der Formen keinen sonderlichen Fortschritt dar[1], während allerdings die Composition im Vergleich zu ähnlichen Darstellungen desselben Sujets aus dieser Zeit (wie die Kreuzabnahme Antelami's zu Parma oder die in S. Leonardo bei Florenz) eine hervorragende rhythmische Empfindung verräth. Externsteine.

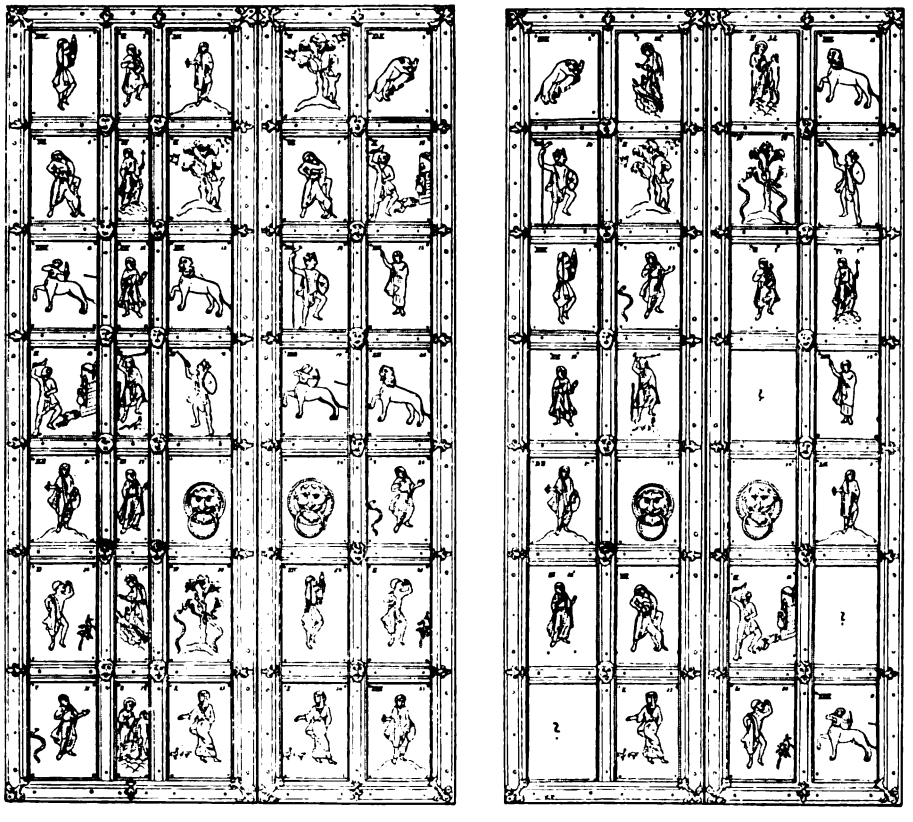


Fig. 154. Die Erzthüren des Domes zu Augsburg.
(Nach Merz, Die Bildwerke an der Erzthüre des Augsburger Domes. Stuttgart 1885. J. F. Steinkopf.)

Verwandter Zeit und Richtung sind die phantastischen Portalsculpturen zu Remagen[2] und zu Grossenlinden in Hessen[3], die nicht minder phan- Portalsculpturen.

[1] Monographien über die Externsteine von Massmann (Weimar 1846), Giefers (2 Paderb. 1867), J. W. J. Braun, Dewitz (Bresl. 1886), Thorbecke (Detm. 1882), die letzte und beste von A. Kisa Die Externsteine (Bonn 1893; Sep.-Abdr. v. B. J. XCIV). Die Entstehung des Werkes wird mit Rücksicht auf eine 1838 wieder gefundene Inschrift der Grotte 1115 gesetzt, doch folgt aus ihr nicht, dass das Relief nicht schon etwas früher von den Mönchen von Abdinghof, welche 1093 das Terrain erwarben, ausgeführt sei.

[2] Vgl. Braun Portalsculpt. zu Remagen. Bonn 1859.

[3] Vgl. Klein Die Kirche zu Grossenlinden bei Giessen. Giess. 1857. — Ueber die äusserst rohen Anfänge slawischer Sculptur in Pommern, auf Rügen u. s. f. siehe M. Weigel Bildwerke altslaw. Zeit. Braunschw. 1892.

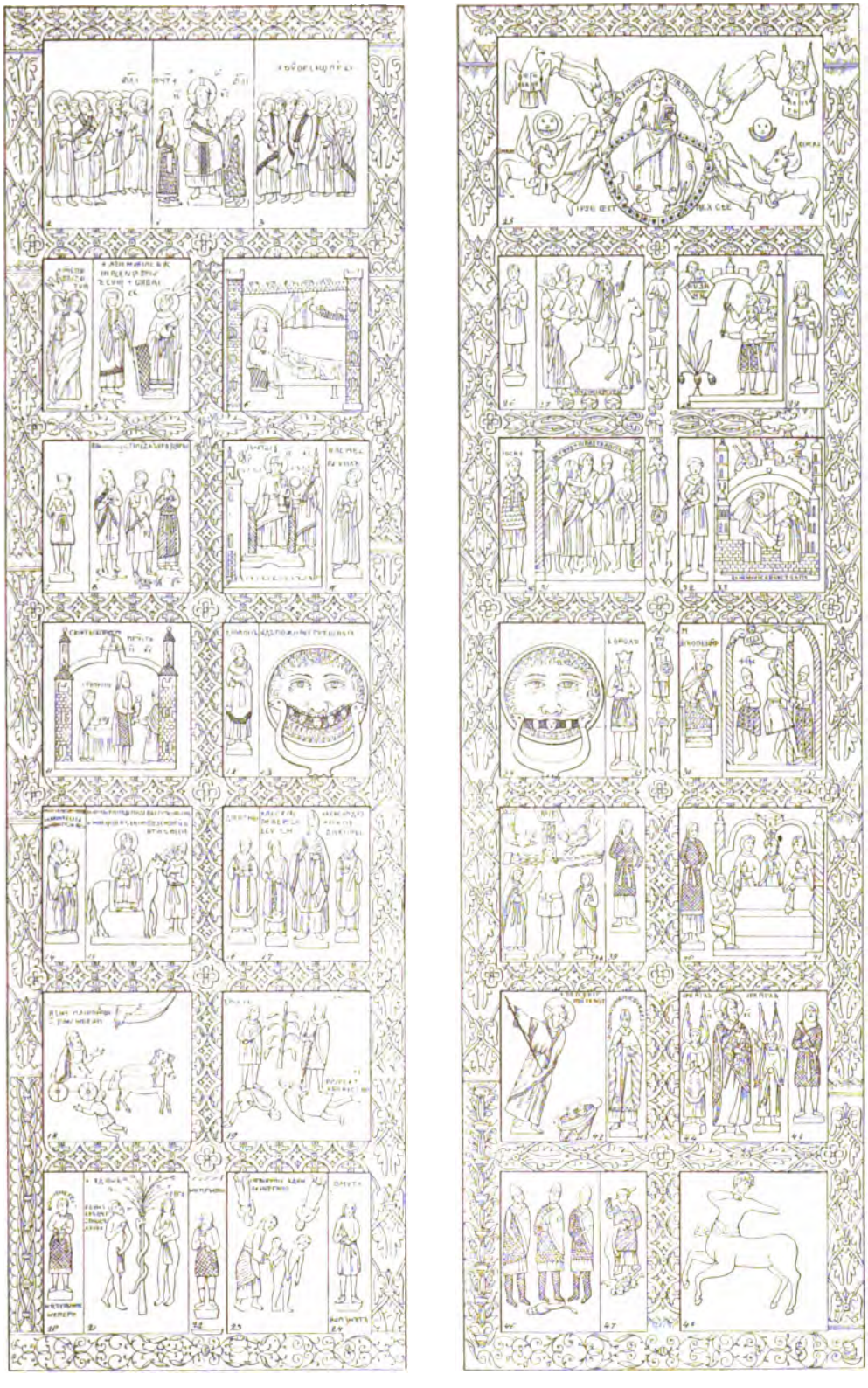


Fig. 156. Korssunsche Thüren zu Nowgorod. (Nach Adelung.)
(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. II. S. 214.)

tastischen, aber durchaus rohen Reliefs am Portal von S. Jakob in Regensburg, die Säule in der Krypta des Freisinger Doms mit ihrem ungeheuerlichen Gewirr von menschlichen Gestalten und Drachen, andere plastische Werke in Reichenhall (S. Zeno, Statue Friedrichs I), in Gmünd, im Dom zu Basel, zu Neuchâtel, namentlich auch eine Anzahl Grabmäler der Zeit. Die Broncegrabplatte ist in Merseburg, Halberstadt, Magdeburg vertreten; die grossen

Fig. 155. Kreuzabnahme. Sogen. Externstein. (Nach Förster, Deutsche Kunst.)

Taufbecken zu Hildesheim (Anfang des 13. Jahrhunderts) und Osnabrück, die Kronleuchter zu Aachen, Komburg, Prag fallen in die nämliche Richtung. Bedeutender als die übrigen Arbeiten der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts stellen sich die berühmten Korssunschen Thüren zu Nowgorod (Fig. 156) dar, eine deutsche Schöpfung des Meisters Riquinus (wol zwischen 1152—1156), denen von Augsburg inhaltlich verwandt, aber an

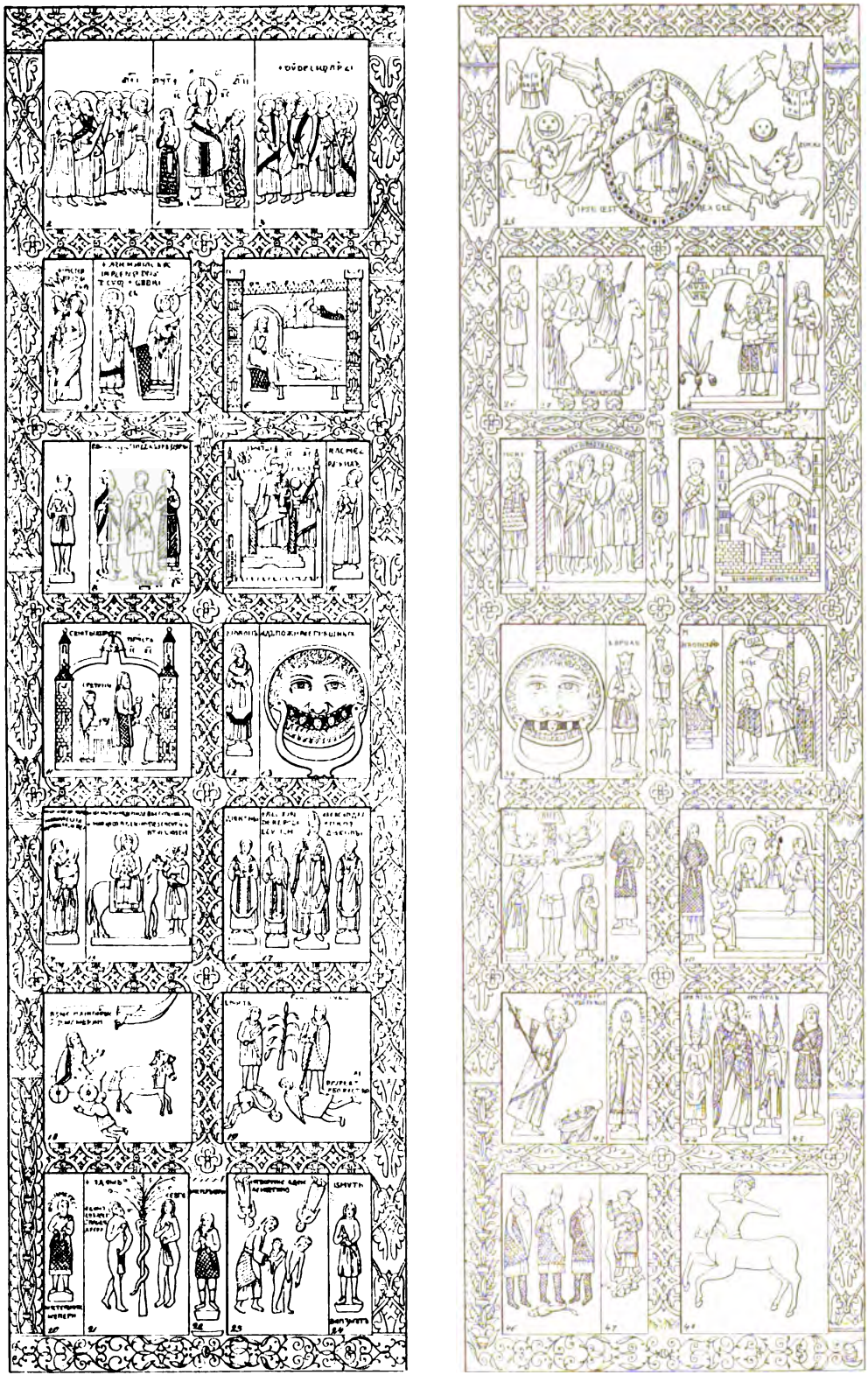


Fig. 156. Korssunsche Thüren zu Nowgorod. (Nach Adelung.)
(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. II. S. 214.)

Frische der Empfindung und Gewandtheit der Formgebung hinter diesen zurückstehend [1].

Kein einziges dieser Werke erreicht in technischer Hinsicht wie an Lebendigkeit und Wahrheit der Auffassung jenes bedeutsame Werk eines Meisters von Dinant, welches das eherne Taufbecken in der Bartholomaeuskirche zu Lüttich darstellt (um 1112; Fig. 157), oder den Altaraufsatz des Meisters Nikolaus von Verdun (1181) in Klosterneuburg, welcher auf seinen 51 emaillirten Tafeln wieder — eines der letzten Beispiele der Concordia Veteris et Novi Testamenti — die Typologie der beiden Testamente behandelt. Wenn das Werk inhaltlich noch in dieser Weise den

Altaraufsatz zu Klosterneuburg.

Fig. 157. Taufbecken von S. Barthélemy zu Lüttich.

Zusammenhang mit der altchristlichen Richtung bewahrt, so kündigt die ausserordentliche Erregung der Gestalten schon ein neues Leben, das Kommen einer neuen Zeit an.

Wir werden kaum irre gehen, wenn wir das Vorauseilen dieser burgundisch-lothringischen Schöpfungen dem der Entwicklung der deutschen Kunst voraneilenden Process der französischen Plastik auf Rech-

[1] Vgl. F. Adelung Die Korssunschen Thüren in der Kathedralkirche zur hl. Sophia in Nowgorod. Berl. 1823. Eine genügende Publication fehlt noch. Im ganzen 28 Scenen, meist aus dem Neuen Testament, einige, wie die Stammeltern im Paradies und die Erschaffung Eva's, aus dem Alten Testament. — Dieser bedeutende Cyklus wäre im Zusammenhang mit dem, was wir jetzt über die Bildercyklen wissen, neu zu studiren und namentlich mit dem Elfenbein von Salerno zusammenzustellen.

nung setzen, wie ihn Vöge kürzlich in seiner meisterhaften Untersuchung aufgewiesen hat[1].

Frankreich. Die Sculpturen Südfrankreichs bewahren im allgemeinen im 11. und 12. Jahrhundert noch jenen Schematismus, den man früher mit dem Byzantinismus identificirt hat; jetzt ist erkannt, dass auch hier eine wesentliche Anlehnung an die altchristliche Richtung, und zwar an die gallisch-römische Sarkophagsculptur der Provence stattgefunden hat. Sowol in Hinsicht der Formen als des Inhalts der Darstellungen lässt sich das Hineinragen dieser altchristlichen Plastik bis tief ins Mittelalter hier aufweisen (Lyon). Daneben beobachtet man den Kampf des leise erwachenden Naturgefühls mit der hergebrachten Starrheit der Formen. Die Portalsculpturen von S. Gilles, S. Trophime in Arles (nach 1154; Fig. 158), Moissac, Conques sind die Hauptwerke dieser Schule. Reicher und lebendiger noch zeigt sich die burgundische Schule, deren Hauptschöpfungen der plastische Schmuck der Kathedralen zu

Fig. 158. Tympanon von S. Trophime zu Arles.

Autun (um 1150) und Vezelay sind, Bildwerke, deren doctrinelle und ikonographische Bedeutung ganz besonders hervorragend ist.

Neue Untersuchungen Vöge's u. A. Noch Springer hat geglaubt, dass die Entwicklung der nordfranzösischen Sculptur sich ganz unabhängig von dem Süden vollzogen habe. Nunmehr hat Vöge den Nachweis unternommen und wol auch gebracht, dass sich der plastische Schmuck des zunächst in Betracht kommenden Hauptmonuments (Chartres) aus der Provence, und zwar eben von S. Trophime in Arles herleite. Die Provincialschulen des Südens lässt er in Chartres zusammenströmen und da eine Schule bilden, deren verschiedene Kräfte an dem Schmuck des Portalbaues der Kathedrale deutlich geschieden hervortreten. Dem Hauptmeister dieser Schule schreibt Vöge die mittleren Partien des Portals zu; er wäre es, dem in erster Linie die Vermittlung mit Arles zu danken wäre;

[1] W. Vöge Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik. Strassb. 1894.

die linke Thürwand gehöre einem mit Toulouse, die rechte einem mit Burgund in Beziehung stehenden Künstler an. Von Chartres aus lassen sich dann die

Fig. 159. Mariae Verkündigung. Sculpturen an der Kathedrale zu Amiens.

Einflüsse der hier begründeten Schule in Angers, Corbeil, Le Mans, S. Denis, Paris, S. Louis-de-Naud verfolgen. Die Schule wirkt auch auf den Süden

zurück (Gilabertus in Toulouse, S. Bénigne in Dijon), während Bourges in den Seitenportalen seines Doms den directen Einfluss von Burgund offenbare.

Schon Schnaase und Gonse[1] hatten das Hauptwerk dieser nordfranzösischen Schule, das Westportal der Kathedrale von Chartres, an die Spitze der gothischen Plastik gestellt; Vöge begrüsst in ihm die ‚ersten befreienden Flügelschläge des französischen Genius'. In dieser Schule des 12. Jahrhunderts erscheint bereits die lebensgrosse menschliche Statue principiell und in Massen zur Decoration der Portale verwendet, und wo sich, wie in Chartres, die Westfront in drei nebeneinander geordneten Portalen öffnet, entfaltet sich bereits jenes grossartige decorative System, welches für die Façade grosser Kathedralen Frankreichs im 13. Jahrhundert typisch bleibt.

Viollet-le-Duc hatte die eigenartige Bewegung der gothischen Statue auf Einflüsse des Costümes zurückzuführen gesucht; Vöge erklärt sie aus dem tektonischen Zwang, d. h., wie er speciell an dem französischen Madonnenbild aufzuweisen unternimmt, es ergibt sich die ausgeschwungene Haltung des Körpers, der dem Kinde gleichsam seitlich auszuweichen sucht, die seltsam schroffe Biegung der Glieder u. s. f. aus dem Umstand, dass bei diesen Madonnenstatuen fast immer ein pfeilerartiger Block von rechteckigem Grundrisse gewählt wurde, in welchen die Gestalt hineingestellt wurde, die sich dann biegen musste, um Platz für die Figur des Kindes zu schaffen. Es kann zweifelhaft erscheinen, ob eine auf die technischen bezw. tektonischen Vorbedingnisse gestützte Erklärung zur Begründung einer so allgemeinen Thatsache ausreicht. Unbeschränktern Beifall wird die weitere These Vöge's finden, in der er sich mit den schon seit mehreren Jahren durch Frothingham und Courajod vertretenen Anschauungen begegnet, nämlich die Empfindung, dass mit dem Eintritt der Gothik der hieratische Typus der ältern Kunst sein Ende erreicht hat. Diese Schriftsteller nehmen demgemäss an, dass im Grunde schon die Schule von Chartres die Renaissancebewegung — eher als in Italien — einleitet, in Frankreich zunächst in der naturwahren Plastik weiter fährt und dann die Blüte der Malerei in dem Realismus der Niederlande im 15. Jahrhundert bedingt. Das wird im ganzen gewiss richtig sein. Aber man darf noch nicht vergessen, dass die Gothik selbst in Frankreich in ihren plastischen Schöpfungen der Stilisirung der Gestalten nie ganz entsagt hat, dass, wenn auch Zeichen lebensvoller Naturwahrheit sich einmischen, doch, wie Springer hervorhebt, nie ‚eine natürliche Manier, nicht ein Ideal, sondern ein idealistischer Schein geschaffen wird.

Aus der immerhin noch bemerkenswerthen Beengtheit der Schule von Chartres erhebt sich bald die Gothik zu freieren und grossartigen Schöpfungen, wie sie sich in dem Façadenschmuck von Notre Dame von Paris (seit 1215), an dem Hauptportal der Kathedrale von Amiens (seit 1240; vgl. Fig. 159; hier die berühmte Statue Christi, *le beau Dieu d'Amiens*), am Querhausgiebel von Chartres selbst, an der Sainte-Chapelle zu Paris, vor allem an

[1] Gonse L'art gothique p. 414. — Vgl. zu dem Gegenstand noch besonders A. de Baudot La sculpture franç. au moyen-âge et à la renaissance. Par. 1884 f. — Émile David Hist. de la sculpt. franç., publ. par Lacroix. Par. 1872. — Viollet-le-Duc Art. ‚Sculpture' in seinem Dictionn. d'arch. VIII (1866) 97. — Lübke Plastik [8] S. 419 f. — Musée du Trocadéro. Par. 1894. — L. Courajod La sculpture franç. avant la renaissance classique. Par. 1891. — Gonse La sculpture franç. depuis le 14e siècle. Paris 1895. — Clemen Der Sculpturenschmuck der Kathedrale von Amiens und die Bildhauerschule der Isle de France (Zeitschrift für christl. Kunst V [1892] 226).

der Kathedrale zu Reims, auch in Bourges, Blois, in den Grabdenkmälern von Fontevrault u. a. zu voller Grossartigkeit und edelster Reinheit entwickelt. Diese höchsten Leistungen haben den Vergleich mit der griechischen Kunst nicht ganz zu scheuen. Wenn der griechischen Plastik in ganz anderer Weise die Wiedergabe der menschlichen Körperschönheit gelang, wenn sie aufs tiefste die Gesetze der Ausbildung unseres Leibes ergründete, so hat doch die christliche Kunst sich in diesen Gestalten der hohen Gothik auch ihrerseits einen adäquaten Stil geschaffen, der zwar von den körperlichen Verhältnissen und der Harmonie unserer Glieder kaum mehr als eine allgemeine Ahnung besass, aber die Herrlichkeit, das innere Paradies der Seele durchschimmern liess. Selbst ein Lübke muss zugestehen, dass ‚die holdselige Lieblichkeit der Engel, die stille Seligkeit der Verklärten und Heiligen, der Ernst der Apostel, die gottergebene Demuth der Martyrer, die milde Klarheit des lehrenden und die feierliche Würde des richtendes Heilandes, das alles nie höher und reiner von der Plastik dargestellt ward als hier'.

Die Spätgothik zeigt in Frankreich einen Stillstand der Plastik, die sich, abgesehen von späteren Werken in Amiens, Rouen, S. Denis, hauptsächlich in dem Grabdenkmal noch bewährt (so in den fürstlichen Mausoleen zu S. Denis, Eu, Neuchâtel, 1372), dann aber wieder in Burgund ihren Hauptsitz aufschlägt und hier in dem Mosesbrunnen zu Dijon (1399) und dem Grabmal Philipps des Kühnen, den Meisterwerken des Niederländers Claux Sluter, hochbedeutende Schöpfungen aufzuweisen hat. Mehr und mehr spielt sich der Schwerpunkt der Kunst jetzt nach den Niederlanden herüber, wo in der Schule von Tournay (Wuillaume du Gardin, 1341) ebenfalls das Grabdenkmal auf das glücklichste cultivirt wird[1]. Niederlande.

Die spanische Plastik steht in unverkennbarer Abhängigkeit von der französischen; sie bleibt weit hinter der Reinheit der Formen, wie diese sie aufweist, zurück, überbietet aber alles andere durch Ueppigkeit und Reichthum der Decoration. Die Frühgothik wird hier durch die Portalsculpturen von Leon und Burgos, das 14. Jahrhundert durch die prächtigen Arbeiten an der Puerta de los Leones zu Toledo, durch das Portal von S. Maria del Mar zu Barcelona repräsentirt. Endlich gewinnt der flandrische Realismus hier entscheidenden Einfluss, wie ihn das Hauptportal von Salamanca, in Portugal die Portale zu Belem und Thomar, von Holzschnitzwerken der Altar im Museum zu Valladolid verrathen. Spanien.

England zeigt in den hülflosen und schwachen Ansätzen seiner Kunst im 10. und 12. Jahrhundert, wie schwierig und langsam sich hier die Vermischung des anglosächsischen und romanischen Elements zu einer Nation vollzog. Was die romanische Epoche an Sculpturwerken aufweist, kommt über eine erschreckende Roheit nicht heraus, wie das vor allem die unglaublich plumpen Portale zu Sholdan (1134) und Ely beweisen. Seit dem 13. Jahrhundert hebt sich die Plastik hier vornehmlich unter dem massgebenden Einflusse der deutschen Kunst, der sich in York und am Kapitelhause in Rochester (1352) kundgibt. Allmählich bildet sich ein specifischer englischer Stil in der Sculptur aus. Er verzichtet, bei der Engheit der englischen Portalbildung, auf die grossartigen Cyklen, welche die Franzosen und Deutschen in ihren Kirchenpforten aufstellen, und begnügt sich meist mit Einzelgestalten, mit England.

[1] Ueber die Entwicklung des mittelalterlichen Grabdenkmals siehe Schultz Höf. Leben II 474; auch Klatzko in Revue des Deux Mondes 1893, p. 632.

denen die Façaden bedeckt sind. Die Madonna am Hauptportal der Kathedrale zu Wells und die Magdalena am Magdalenencolleg zu Oxford sind die glänzendsten Schöpfungen dieser Kunst, die sich seit dem 14. Jahrhundert dann vorzugsweise in den zahllosen Grabdenkmälern Englands, auch in den mit Vorliebe gepflegten gravirten Bronceplatten documentirt. Westminster, Herefort, Beverley, Lincoln, Canterbury, Chichester (Lady Arundels Grab) bieten die besten Exemplare dieser Richtung, welche im allgemeinen von ausdrucksloser Steifheit und Monotonie nicht freizusprechen ist. Das prächtige Mausoleum des Ritters Richard Beauchamp in Werwick (1442—1463) ist in seiner Metallarbeit zum Theil Werk niederländischer Künstler, und auch die Statue des Todten von William Austen wie der Marmorsarg von John Bourd offenbaren den starken Einfluss des flandrischen Realismus. Man wird Lübke zustimmen, wenn er dieser ganzen englischen Plastik ‚Armuth an Ideen, Abneigung gegen bedeutendere und tiefsinnigere Gestaltungen des kirchlichen Gedankenkreises, im Gefolge davon jähen Verfall in Stillosigkeit und Plattheit' nachsagt.

Fig. 160. S. Maria Magdalena. Sculptur am Dom zu Bamberg. (Nach einer Photographie von B. Haaf in Bamberg.)

II.

Deutschland.

Wenden wir uns wieder zu Deutschland zurück, so zeigt sich zu Anfang des 13. Jahrhunderts noch ein unruhiges Tasten der romanischen Kunst, welche sich von wilder und formloser Phantastik nicht sogleich loszusagen weiss (Chornische zu Schöngrabern, Façade von S. Stephan in Wien, Portal von S. Magdalena in Breslau). Reiner und entwickelter sind die Portalsculpturen von Tischnowitz in Mähren (nach 1238), vor allem aber am Dom zu Bamberg die Reliefgestalten am östlichen (Georgen-) Chor (Anfang des 13. Jahrhunderts), denen dann am Hauptportal desselben Doms (nördliches Seitenschiff) die Prophetenstatuen mit den von ihnen getragenen Aposteln folgen (vgl. aus der Reihe dieser Sculpturen die hl. Magdalena und die Eva, Fig. 160 u. 161). Auch Münster und Paderborn liefern noch weitere Beispiele für das Fortdauern der alten Richtung. Dann aber sehen wir uns, um die Mitte des Jahrhunderts, plötzlich einem neuen Stil gegenüber, zu dem der fränkische, wie Bamberg ihn repräsentirt[1], nur als Ueberleitung betrachtet werden kann, der aber sofort mit einer Freiheit und Grossartigkeit uns entgegentritt, welche den Vergleich mit den bedeutendsten gleichzeitigen Schöpfungen der Franzosen nicht bloss nicht zu scheuen braucht, sondern diese an innerem Werthe wol noch hinter sich zurücklässt. Und zwar sind es ganz verschiedene Punkte unseres Vaterlandes, wo wir dieser überraschenden Blüte der Sculptur begegnen. Im Innern desselben ist es die ostsächsische Schule, welche

Sächsische Schule.

[1] Dehio Sculpturen des 13. Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem Frühern (Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen XI [1890] 194).

an der Kanzel zu Wechselburg (wol Anfang des 13. Jahrhunderts) sich zuerst von ferne ankündigt, in der Goldenen Pforte zu Freiberg im Erzgebirge, dann in dem Hochaltar zu Wechselburg ihren Höhepunkt erreicht[1]. Das Altarwerk von Wechselburg (Fig. 162) zeigt in noch höherem Grade als die Kanzel daselbst, wie diese Kunst des Schematismus der ältern Richtung ledig geworden, ohne noch von dem conventionellen Zug der sie allerwärts umgebenden gothischen Richtung ergriffen zu sein. Der grosse Crucifixus zwischen den auf den liegenden Gestalten des Judenthums und Heidenthums stehenden Figuren Maria und Johannes wird stets zu den vornehmsten Leistungen unserer deutschen Kunst zählen. ‚Aus Köpfen und Händen spricht, wie aus den scharfgeschwellten Lippen, ein ausserordentliches Beherrschen der natürlichen Einzelformen und deren Individualisiren; diese wie der allgemeine Ausdruck unterscheiden sich aber durch grössere Weltlichkeit von denen der älteren verwandten Werke zu Hildesheim und Halberstadt. Von wunderbarer Schönheit sind die durchgeistigten Hände der Figuren, wie Gott Vaters, und bei allen Figuren die sich immer neu gestaltenden Gewandmotive. Das Gewand hat sich hier gegenüber älteren Werken vom Körper frei gemacht, ohne ihn zu verlassen. Trotzdem sind die Faltungen unter dem Einflusse des Holzmaterials ungemein fein durchgeführt‘ (Steche).

Fig. 161. Kopf der Eva. Sculptur am Dom zu Bamberg. (Nach einer Photographie von B. Haaf in Bamberg.)

Von den französischen Portalen offenbar angeregt, aber in voller und höchster Freiheit künstlerischen Schaffens hat um 1250 ein unbekannter grosser Meister in der Goldenen Pforte zu Freiberg die höchste Blüte deutscher Plastik des Mittelalters, das letzte Werk der scheidenden romanischen Epoche hingestellt (s. oben Fig. 71). Der Cyklus alt- und neutestamentlicher Gestalten, der hier zu einer grossen Composition geordnet ist, bringt die Vollendung der alttestamentlichen Erwartungen in Christo, die Erlösung der Menschheit durch Geburt und Wirken des Herrn, die endliche Lösung des Räthels der Geschichte in Auferstehung und Seligkeit zum Ausdruck. Welche Stellung zu diesen Geheimnissen der Erlösung die Gottesmutter einnimmt, das zeigt die centrale Stellung, welche ihrer Darstellung hier zugewiesen ist. Diese Pforte ist der wunderbarste Commentar zu dem ‚hohen liet von der maget‘, die kostbarste Illustration des *‚Ianua coeli‘*, womit das Mittelalter in seiner Lauretanischen Litanei die heilige Jungfrau begrüsst[2]. Freiberg.

[1] Für Wechselburg und Freiberg siehe Puttrich Denkm. d. Baukunst des Mittelalters in Sachsen II 4. 9; III. — Förster Denkm. I zu 13—15; II zu 19. 20. Auch Guhl u. Caspar Taf. 47[1–2]. — Monumente des Mittelalters und der Renaissance aus dem sächs. Erzgeb.: Die Klosterkirche Zschillen, jetzt Wechselburg, und die Rochlitzer Kunigundenkirche. Lichtdr. von Römmler und Jonas. Dresden s. a. — Steche Bau- und Kunstdenkm. des Königr. Sachsen (Dresden 1884 und 1890) III (Freiberg), XIII—XIV (Wechselburg), wo auch die weitere Litteratur nachzusehen ist. — Für die Kanzel von Wechselburg siehe Zeitschrift f. bild. Kunst XI 266.

[2] Vgl. R. v. Mansberg Daz hohe liet von der maget. Symbolik der mittelalterl.

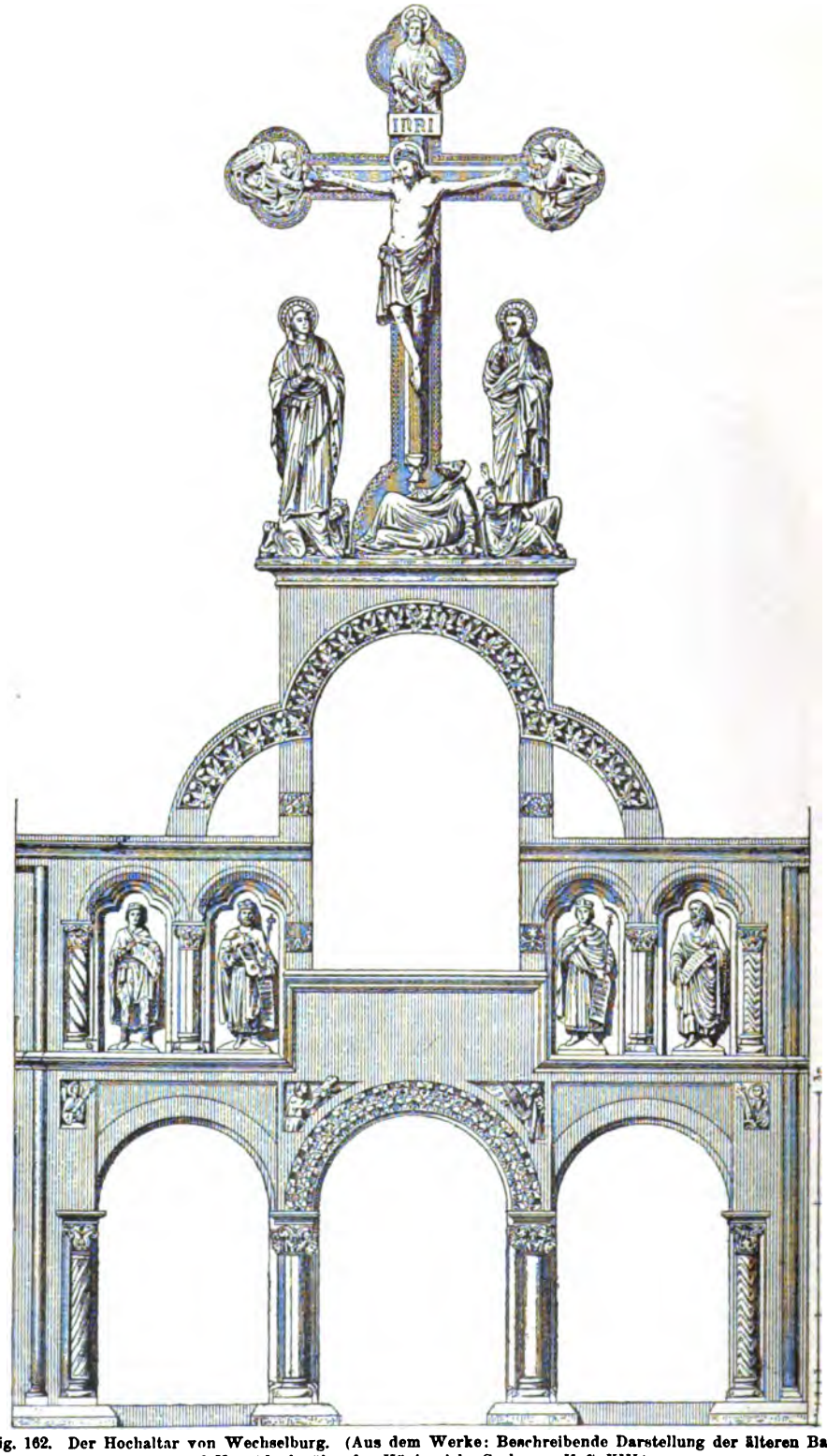


Fig. 162. Der Hochaltar von Wechselburg. (Aus dem Werke: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Heft XIV.)

Dieser neue Stil tritt dann in der südwestlichsten Ecke Deutschlands, in Strassburg. Strassburg, uns abermals entgegen, und zwar in dem Südportal des Münsterquerhauses, dessen Gesammtcomposition, ehemals der fabelhaften Tochter Erwins von Steinbach (!), Sabina, zugeschrieben, in den Wandungen Synagoge und Kirche (Fig. 163 u. 164), dann die Apostelgestalten — alles dies noch in dem ältern romanischen Stil — darstellt, während die beiden Giebelfelder Tod und Krönung Mariae zur Anschauung bringen (Fig. 165). Schon Kugler hat die wahr-

Fig. 163. Die Kirche.

Fig. 164. Die Synagoge.

Sculpturen am Südportal des Strassburger Münsters.

haft classische Schönheit und Feinheit in dem Kopf der vor dem Bette der heiligen Jungfrau knienden Person erkannt[1]. Der Gesammtcharakter dieser grossartigen, die Freiberger und Wechselburger Sculpturen an innerer Freiheit und

---

Sculpturen der Goldenen Pforte an der Marienkirche zu Freiberg i. S. Dresden 1888. — Vgl. auch Repert. für Kunstwissenschaft IX 293 f.; X 109 f.

[1] Kugler Kleine Schriften II 517. Vgl. für die Sculpturen und ihre Litteratur Kraus Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen I 458 f.

Harmonie wol noch übertreffenden Schöpfung (namentlich der Dormitio B. M. V.) ist ein entschieden realistischer und classischer. Diese Werke zusammengenommen repräsentiren den Höhepunkt echt deutschen Geistes. Niemand wird behaupten können, dass sie in künstlerischem Werthe den schönsten Leistungen der frühgothischen Plastik in Frankreich nachstehen, von der sie im übrigen noch unberührt erscheinen. Alle diese Schöpfungen fallen in die Mitte des 13. Jahrhunderts. Da plötzlich bricht diese ganze Richtung zusammen. Man muss fragen, welchen Culturverhältnissen dieser hohe und rasche Aufschwung der deutschen Plastik und der jähe Zusammenbruch dieser Richtung zu verdanken ist. Und man wird wol die Antwort zu geben haben, dass, wie in der socialen und politischen Lage Frankreichs zwischen 1125—1150 die Vorbedingungen zu der Entwicklung des gothischen Princips gegeben waren, so in der socialen und politischen Lage und in der geistigen Verfassung Deutschlands zwischen 1220—1250 der Boden geschaffen war, aus dem sich

Fig. 165. Der Tod Mariae. Vom Südportal des Strassburger Münsters.

diese höchsten Blüten echt deutschen Kunstvermögens auf dem Gebiete der Plastik entwickeln konnten. Es war die Zeit, wo der höchste und reinste religiöse Enthusiasmus, getragen von den unvergleichlichen Gestalten eines S. Francesco d'Assisi, einer hl. Elisabeth von Thüringen, alle Kreise der Gesellschaft erfasste; wo andererseits die glänzendste Dynastie deutscher Könige unter der Herrschaft des geistreichsten all unserer Kaiser sich anschickte, der nationalen Idee die höchsten und gewaltigsten Ziele zu stecken; wo unter dem Scepter der Staufen in Walther von der Vogelweide (um 1198—1227) uns der grösste Lyriker erstand, den wir vor Goethe besassen; wo Wolfram von Eschenbach († um 1220) seinen grossen Gesang gesungen — ‚Laienmund nie besser sprach': das waren wahrhaftig Bedingungen des geistigen Lebens, welche ganz dazu angethan waren, alle in der Nation schlummernden Kräfte aufs höchste zu entfalten und die plastische Kunst rasch auf einen Höhepunkt der Entwicklung zu führen. Sie hat ihn nicht einzuhalten vermocht, rasch ist sie wieder von ihm herabgesunken; die in Strassburg und Sachsen

so glanzvoll vertretene Richtung bricht jählings ab, weil der Kaiser, der alles trägt, jählings von seiner Höhe herabstürzt und in seinem Sturze die Majestät des Imperiums begräbt.

Der grause Untergang des Kaiserthums bedeutete auch den Niedergang der deutschen Selbständigkeit in der Kunst. Nicht als ob das 13. und 14. Jahrhundert nicht noch Grosses auch bei uns aufzuweisen gehabt hätten. Aber jene echt deutsche Richtung, wie wir sie in Freiberg und Wechselburg, am Südportal in Strassburg constatirt, weicht jetzt vor der von Frankreich eindringenden zurück. Schon die fein empfundenen und köstlichen Sculpturen der Trierer Schule, wie sie an der Liebfrauenkirche zu Trier, dann in Tholey und Wetzler uns entgegentreten, gehören der gothischen Weise der Franzosen an. In voller Ausprägung erscheint dieser neue Stil an dem südlichen Ostportal zu Bamberg, auch an dem Südportal (Kirche und Synagoge) und in dem Weltgerichte daselbst; edler und grossartiger noch in den berühmten Statuen der Westfaçade des Strassburger Münsters, in den Fürstenstatuen des Domes zu Naumburg, den Sculpturen zu Freiburg i. B. u. s. f.

Mit dem 14. Jahrhundert vollzieht sich ein neuer Wandel. Das Leben wird flüssiger, der lyrische Zug in der Seele des Volkes tiefer und mächtiger; aber die grossen Gewalten in Staat und Kirche fangen an, ihre Macht in der Leitung derselben einzubüssen, die Empfindung wird Empfindsamkeit. Die Gestalten der Spätgothik versuchen diesem gesteigerten Affect durch das stereotype Lächeln, durch Accentuirung der Züge, durch die geschwungene Haltung der Körper oder des Hauptes, durch Häufung und Brechung der Gewandmassen Ausdruck zu geben. Ein gesundes und bewusstes Studium der Natur gab es noch nicht; man suchte ihr näher zu kommen, aber mehr durch gesteigerte Phantasie als durch ehrliches Beobachten; damit findet auch das unheimlich Possenhafte und Dämonische seinen Weg in die Kunst. Die Schulen von Nürnberg (Westportal von S. Lorenz, Sebaldusportal, die Verherrlichung der Madonna an der Frauenkirche, seit 1355, der ‚schöne Brunnen' des Meisters Heinrich des Balier, 1385—1396) und von Schwaben (Hauptportal des Doms zu Augsburg, seit 1321; Portale des Ulmer Doms und der Kreuzkirche zu Gmünd, 1371 ff.; der Liebfrauenkirche zu Esslingen, seit 1406; Chorportale von Freiburg i. B., seit 1354), auch des Elsass (die Sculpturen der Kirche zu Thann) und des Niederrheins (Sculpturen am Dom zu Köln), viele Werke der Holzsculptur und des Erzgusses, zahlreiche Grabmäler der Zeit (Dome von Mainz, Prag, Würzburg, Bamberg) wären hier zu nennen. Mit besonderer Vorliebe wird dann die Kleinkunst (Goldschmiedekunst, Siegel, Elfenbein) gepflegt.

Bis tief ins 15. Jahrhundert hat sich dieser conventionelle gothische Stil erhalten. Dann trifft er zusammen mit dem in der Malerei durch die Flandrer (van Eyck) eingeleiteten Naturalismus. Gebunden durch die Architektur, ist es ihm zunächst nicht möglich, diesem neuen Princip zu gehorchen. Er nimmt eine Richtung auf den Realismus, aber es fehlt ihm der Anhauch antiker Idealität wie das unbefangene Studium und die reine, helle Freude am Schönen. Die Spätgothik geht in ihrem Streben hauptsächlich aus auf die Wiedergabe nicht des Schönen, nicht der idealisirten Natur, sondern dessen, was ihr im Leben, an Menschen und Dingen charakteristisch erscheint. Die Empfindung für das Ebenmass der Kräfte und die ruhige Empfänglichkeit für den Abglanz harmonischer Schönheit ist in demselben Masse gesunken, wie das Reich aus den Fugen gegangen, die Idee des Staates dahingestorben, die Gesellschaft

desorganisirt worden ist; alles wirft sich auf die Beobachtung und Ausnutzung des Einzelnen, das dramatische Element gewinnt vor dem epischen bei uns den Vorsprung, die ganze Kunst ruht auf dem Individuellen. Schwäche wie

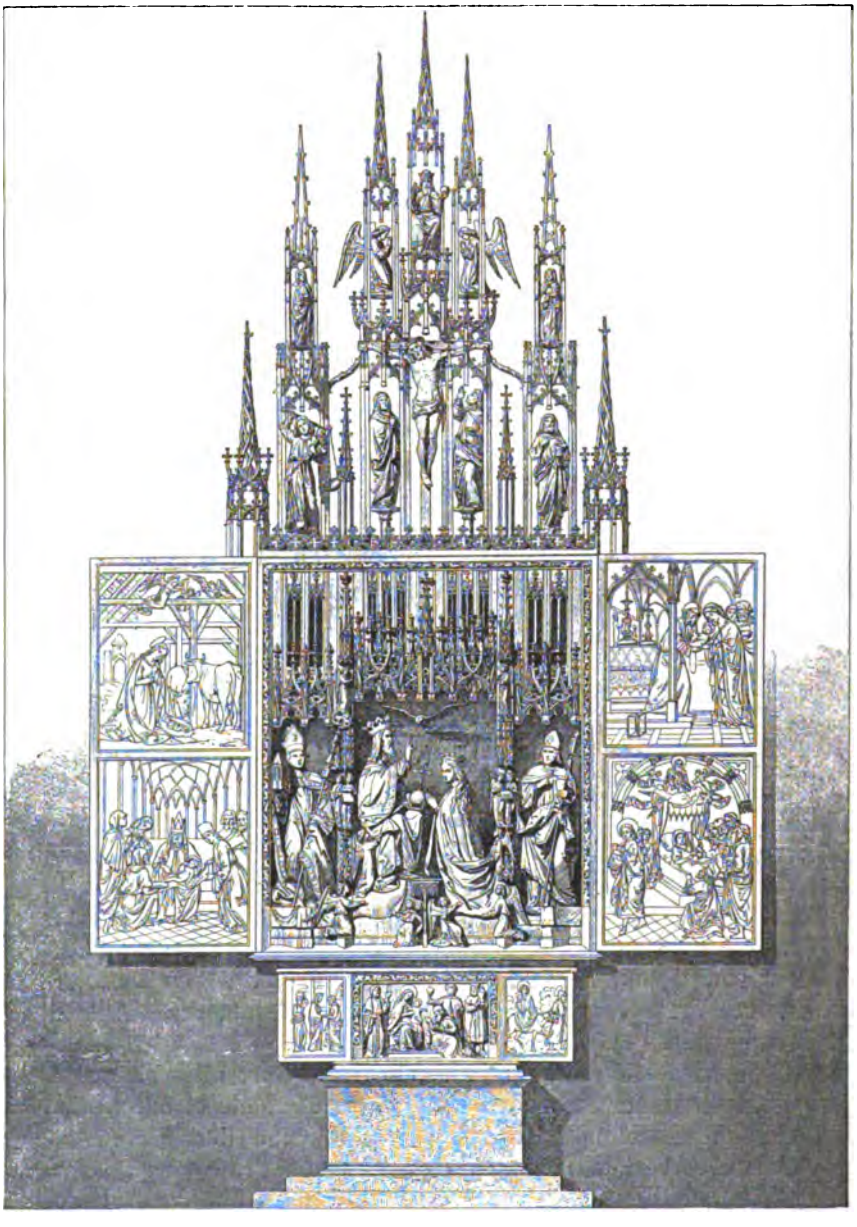


Fig. 166. Michael Pacher, Altar in S. Wolfgang.
(Aus „Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Staates".)

Vorzug des deutschen Nationalcharakters, so wie er sich seit dem Auseinandergehen des Reiches mehr und mehr bis zur Gegenwart entwickelt hat, sind hier ausgesprochen. Diese Richtung musste die Wahl des Holzmaterials in der Plastik begünstigen; immer mehr ringt dieselbe mit Hülfe des Materials

danach, sich von der Herrschaft der Architektur zu emancipiren. Und da hat nun das 15. Jahrhundert und noch die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts namentlich in der grossen Anzahl köstlicher Holzaltarwerke eine fast unübersehbare Menge neuer und schöner Triumphe aufzuweisen[1], bei welchen freilich auch die Tafelmalerei in stärkerem Masse betheiligt ist. Die schwäbische Schule verbindet in ihren Schnitzaltären den scharfen Realismus

Holzsculptur. Altarwerke.

Fig. 167. Veit Stoss, Der Englische Gruss. Holzsculptur aus der S. Lorenzkirche zu Nürnberg.

dieser Richtung mit gemüthvoller Empfindung und einem immerhin ausgesprochenen Sinn für das Schöne. So Lucas Moser in seinem Altar zu Tiefenbronn, 1431; ebenda Hans Schühlein in seinem Hochaltar, 1469; Friedrich Herlen in den Altären zu Nördlingen (1462?), zu Rothenburg a. d. T. (1466),

[1] Vgl. über den Inhalt dieser Werke Springer in den Mitth. der k. k. Centralcomm. 1860, S. 125 f. — Münzenberger Zur Kenntniss und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. 6. Lief. (Frankfurt a. M. 1885), S. 87.

vor allem in Ulm Jörg Syrlin d. Aeltere (Singpult 1458, Chorstühle 1474, Brunnen ‚Fischkasten' 1482), Jörg Syrlin d. Jüngere (Chorstühle zu Blaubeuren, 1493—1496; desgleichen in Geislingen, 1513); Heinrich Schickard mit seinen Chorstühlen in Herrenberg, 1517. Als Hauptleistung der Schule gilt der früher dem jüngern Syrlin zugeschriebene Altar zu Blaubeuren, 1496, neben welchem noch Altäre im Münster zu Ulm, 1521, in Gmünd, in Mühlhausen, die Schnitzwerke in S. Michael zu Hall, in der Kilianskirche zu Heilbronn, in Oehringen, die Holzthüre des Nikolaus Lerch zu Constanz, 1470, zu nennen sind. In der deutschen Schweiz und besonders in Graubünden hat die Schule zahlreiche Werke hinterlassen (Hochaltar zu Chur von Meister Jakob Rösch, um 1499), ebenso sind ihr die am Oberrhein mit dem Stil der Schongauerschen Malerschule im Zusammenhang stehenden Schnitzwerke verwandt (Altar von Isenheim, 1493, jetzt in Kolmar, Altäre in Kaysersberg, Alt-S. Peter zu Strassburg, Altbreisach, 1526, Freiburg i. B.).

Auch nach Bayern (Augsburg, München) reicht diese schwäbische Schule hinüber, wo sie dann der österreichischen die Hand reicht, deren bedeutendstem Künstler, Michael Pacher aus Bruneck in Tirol, die Altäre zu Gries, 1471, und S. Wolfgang in Oberösterreich, 1481 (Fig. 166), zugeschrieben werden. Oesterreich wie Mähren, Oberungarn und Böhmen sind reich an Erzeugnissen dieser Richtung. Ein neues Centrum solcher Kunst wurde Krakau durch Veit Stoss, der aus Nürnberg stammte (geb. um 1438; Hochaltar der Frauenkirche zu Krakau, 1477—1484; Krönung Mariae in Nürnberg; Madonna in der Frauenkirche ebenda, 1504; Englischer Gruss in der S. Lorenzkirche, von Anton Tucher 1518 gestiftet [Fig. 167]; Rosenkranztafel im Germanischen Museum). Diesen köstlichen Arbeiten verwandt ist die berühmte Madonnenstatue des Germanischen Museums (war eine Kreuzigungsgruppe), während Michael Wohlgemut (1434—1519) mit seiner Schule (auch Albrecht Dürer, 1471—1528, gehört mit dem Altarschrein des Landauer Klosters, 1511, hierher) den Uebergang zum vollen Realismus darstellt.

Niederrhein und Westfalen.

Die niederrheinischen und westfälischen Werke (nicht alle, wie die Beispiele zu Xanten, Calcar, Süggerath u. s. f. zeigen) ordnen im allgemeinen die Aufgabe der Sculptur an ihren Altären mehr der Malerei unter. Von merkwürdiger Derbheit erscheinen die übrigens von hoher künstlerischer Begabung zeugenden Passionsscenen am Hochaltar des Schleswiger Doms von Hans Brüggemann, 1515—1521. Von anderen Werken der Zeit seien noch genannt der Hochaltar der Thomaskirche zu Erfurt, der Reinoldusaltar in der Marienkirche zu Danzig, der Hochaltar der Johanneskirche zu Lüneburg, der Altarschrein zu Marienstatt, der Hochaltar der Nikolauskirche zu Stralsund mit seiner überaus reichen Kreuzigungsscene, ein Altarschrein zu Rudolstadt, der Hochaltar zu Güstrow, derjenige der Georgskirche zu Wismar, desgleichen zu Salzwedel, der Lucasaltar in der Katharinenkirche zu Lübeck, ein Flügelaltar im Dom daselbst, der Flügelaltar mit der Gregoriusmesse ebenda, der grosse Marienaltar in der Briefkapelle der Lübecker Marienkirche, der Altarschrein zu Grönau bei Lübeck, die Hochaltäre zu Segeberg, in der S. Annenkirche zu Görlitz, in der Abteikirche zu Doberan, in der S. Johanniskirche zu Lüneburg.

Spätgoth. Steinsculptur.

Die Steinsculptur dieser spätgothischen Zeit hat sich hauptsächlich dem Grabdenkmal zugewandt und beschränkt sich meist auf das Hoch- und Flachrelief, wobei sich auch der den Charakter dieser ganzen Plastik bestim-

mende Einfluss der Malerei nicht verkennen lässt. Gewisse Werke des Ueberganges, wie die Grabmäler der Pfaffenhofer in S. Emmeram zu Regensburg (1429 bis 1449), folgen noch den Anordnungen und den Formen der ältern Zeit. Die realistische Richtung bricht schon stärker durch in Hans Deckers Grablegung in S. Aegidien zu Nürnberg (1446), vollends in dem Grabmal König Ludwigs des Bayern in der Frauenkirche zu München (nach 1468), reizend in dem thronenden Christus von S. Lorenz in Nürnberg (1470; beides Werke unbekannter Meister); endlich am grossartigsten in Adam Kraffts (ca. 1440 bis 1507) Schöpfungen [1], unter denen das Schreyersche Grabmal in S. Sebald

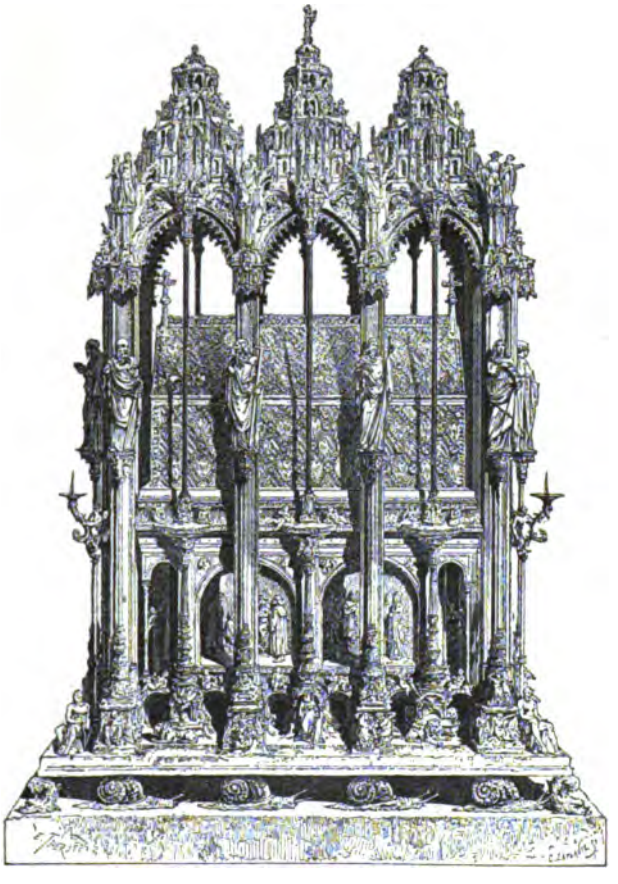


Fig. 168. Peter Vischer, Sebaldusgrab in Nürnberg.

zu Nürnberg (1490—1492), die sieben Stationen am Wege zum S. Johanniskirchhof, die Passionsscene in S. Sebald von 1496, das Relief an der Stadtwage von 1497, der wunderbare, oben umgebogene Tabernakel von S. Lorenz, die Krönung der heiligen Jungfrau am Chor der Frauenkirche (1500) und in der Aegidienkirche, die Grablegung des Herrn in der Holzschuherkapelle des S. Johanniskirchhofs (1507) die wichtigsten sind: alles unvergleichliche Zierden der Stadt Nürnberg, und alles Höhepunkte der plastischen Kunst, würdig, den schönsten Schöpfungen der italienischen Renaissance an die Seite gestellt zu

[1] Herausgegeben von F. Wanderer bei Schray in Nürnberg, s. a.

werden. Weniger grossartig angelegt, aber kaum minder bezeichnend ist Tilman Riemenschneider aus Würzburg (seit 1483, † 1531)[1], der sich sowol in der Holz- als Steinsculptur bewährt hat (Statuen für die Liebfrauenkirche zu Würzburg, 1490; Grabstein des Joh. Trithemius in der Neumünsterkirche daselbst; desgleichen des Fürstbischofs von Bibra, 1519; Denkmal des Kaisers Heinrich II und seiner Gemahlin im Dom zu Bamberg, 1513; Beweinung Christi zu Maidbrunn, 1525). Mit dieser Richtung stehen zahlreiche schöne Werke in Württemberg (Ulm, Tübingen), in den Rheinlanden (Mainz, Köln, Trier) in näherer oder entfernterer Beziehung (Reliefs der Kirche zu Annaberg von Theophilus Ehrenfried, 1499—1525; Grabmal der Kaiserin Editha im Dom zu Magdeburg).

Erzguss. Der Erzguss tritt bei uns in jener Zeit hinsichtlich seiner Verbreitung weit hinter die Holz- und Steinplastik zurück, stellt aber zu Ausgang der Periode in dem Nürnberger Rothgiesser Peter Vischer († 1529) einen Künstler ersten Ranges, dessen kraftvoller Realismus sich mit feinem Geist und lauterstem Stil verbindet. Seine Hauptwerke sind das Sebaldusgrab in S. Sebald (1508—1519; Fig. 168) mit seinen Propheten und Aposteln, von dem Lübke sagen konnte: ‚reicher, gedankenvoller, harmonischer hat nie ein Werk deutscher Plastik die Schönheit des Südens mit der Innigkeit des Nordens verbunden' —; die Grabdenkmäler des Cardinals Albrecht von Brandenburg in Aschaffenburg, 1525, des Kurfürsten Friedrich des Weisen in Wittenberg, 1527. Die Söhne und Schüler setzten sein Werk fort, unter ihnen vorab Pankraz Labenwolf (Grabmal des Grafen von Zimmern in Messkirch, nach 1554), und sind betheiligt an dem letzten grossen Werke dieser Richtung, dem Denkmal Kaiser Maximilians in Innsbruck, für welches seit 1513 auch schon Peter Vischer thätig war. Mit diesem grossen Aufschwung der Erzplastik war auch der Fortschritt der deutschen Medailleurkunst eng verbunden.

Ueberblickt man diese ganze grosse Leistung der deutschen Plastik vom 13. bis zum 16. Jahrhundert, so kann man sich angesichts des unermesslichen Schatzes köstlicher Werke, mit denen unser Vaterland in all seinen Gauen übersät ist, und die doch nur den Ueberrest eines viel grössern, durch den Bauern- und den Schwedenkrieg reducirten Reichthums bilden, der Bewunderung nicht enthalten. Wir finden hier einen Beweis für den ausserordentlichen Wohlstand, dessen sich Deutschland vor dem Dreissigjährigen Krieg erfreute. Aber wir finden auch mehr. Alle diese Werke sind mit geringer Ausnahme Erzeugnisse der religiösen Kunst. In jenen Jahrhunderten, welche die wachsende Ohnmacht des Reiches sahen, ist das gesammte Kunstleben doch noch getragen von der religiösen Idee. Und wenn demselben bei uns die Klarheit wissenschaftlicher Erkenntniss und die Harmonie und Ruhe fehlen, welche aus den Schöpfungen des italienischen Cinquecento sprechen, so übertrifft die deutsche Plastik doch jede andere an Energie und Ernst des religiösen Gedankens, an ehrlicher, auf den Kern und das Wesen der Sache dringender, wahrheitsliebender Gesinnung, die sich mit einem köstlichen Humor und zugleich mit jener wunderbaren in der Tiefe der deutschen Volksseele wohnenden Schwermuth zu paaren weiss. Man hätte nur ehrlich und einfach an diese

[1] C. Becker Leben und Werke des Bildhauers Tilman Riemenschneider. Leipzig 1849. — A. Weber Leben und Wirken Dill Riemenschneiders. 2. Auflage. Würzb. 1888. — Streit Tylman Riemenschneider. Berl. 1888.

Eigenschaften des Nationalcharakters, wie sie uns nirgend packender als in der Sculptur der Späthgothik entgegentreten, anzuknüpfen gebraucht, um das Unglück von 1517 zu verhüten. Es sollte nicht sein. Als echtes Wahrzeichen der niedergehenden Zeit steht an dem Strassburger Münsterthurm jenes bisher von der Kunstgeschichte fast übersehene Doppelbild des Kaisers und Mönches (um 1400). Der Kopf des Letztern namentlich ist von einer Grossartigkeit und einem Realismus, der hart an die gewaltigsten Werke Michelangelo's streift. Die unaussprechliche Trauer, welche sich in den mächtigen Zügen dieses Mönches ausspricht, ist die Signatur des Jahrhunderts.

III.

Romanische Sculptur in Italien.

Die romanische Sculptur Italiens bleibt hinter derjenigen des Nordens weit zurück. Nur langsam erheben sich in Norditalien einzelne Bildwerke aus der Verrohung der indigenen Kunst, und dies ist hauptsächlich da zu beobachten, wo von jenseits der Alpen kommende Einflüsse zu spüren sind. Die Sculpturen an den Domen zu Modena (Meister Nikolaus und Meister Wiligelmus, um 1099 —, Letzterer offenbar ein Deutscher), Ferrara, Parma (Benedetto Antelami's Kreuzabnahme, 1178), an S. Zeno zu Verona (Schöpfungsgeschichte, Monatsbilder u. s. f. an der Façade), besonders der merkwürdige bildnerische Schmuck des Baptisteriums zu Parma (Meister Benedictus, 1196: Nordportal mit dem Stammbaum, der Wurzel Jesse, Scenen aus dem Neuen Testament; Westportal mit den Werken der Barmherzigkeit; Südportal mit der Legende des Barlaam und Josaphat, s. u.), in Toscana namentlich die Reliefs am Taufbecken von S. Frediano in Lucca (Meister Robertus, 1151), die Kanzel von S. Leonardo bei Florenz, die Anbetung der Könige in S. Andrea zu Pistoia (Meister Gruamons, 1166), die Reliefs des Biduinus im S. Salvatore zu Lucca, das Ostportal des Baptisteriums zu Pisa (1153): alles das sind Schöpfungen von verhältnissmässiger Roheit und Naivetät, von denen aber auch Lübke (I 437) gestehen muss, ‚dass hier der romanische Stil in völliger Befreiung von byzantinischen Einflüssen auftritt, und dass selbst in den ohne tiefere Beziehung miteinander gruppirten Figuren der Künstler offenbar nach einer fast dramatischen Bewegung strebt'. Sehr merkwürdig und überraschend tritt uns schon eine auf die Antike zurückgehende Tendenz in der Marmorkanzel im Dom zu Volterra (um 1150) und noch mehr in den vier Marmorreliefs an den Chorschranken der Pieve von Ponte allo Spino, jetzt im Dom zu Siena (Verkündigung, Geburt Christi, Reise der heiligen drei Könige und Anbetung derselben) entgegen — früheste Ankündigung jener Richtung, welche dann im 13. Jahrhundert in Niccolò Pisano siegreich zum Durchbruch gelangt[1].

Fig. 169. Jonas. Vom Ambo zu Alatri.

[1] Vgl. Semper Uebersicht der Gesch. toscan. Sculptur. Zürich 1869. Semper will die Reliefs von Ponte allo Spino auf das Studium etruskischer Vorbilder zurückführen.

Erst in der neuesten Zeit wird uns die plastische Kunst Unteritaliens näher bekannt. Um die Mitte des 12. Jahrhunderts beginnt sich die durch den Byzantinismus bisher niedergehaltene Bildnerei hier wieder zu regen und sich zunächst namentlich in der Decoration von Kanzeln (Troia,

Fig. 170. Candelaber in der Kathedrale zu Capua.

Fig. 171. Candelaber aus S. Paolo fuori le mura.

Fig. 172. Säule in der Kathedrale zu Gaeta.

Moscufo, 1159, Bitonto), Thürpfosten und Portalen (Kathedrale von Trani, S. Clemente in Pescara, S. Giovanni in Venere), Fenstern (wie in der schönen Rosette im Dom zu Troia oder dem durchbrochenen Fenster zu S. Gregorio in Bari), Bischofsstühlen (Canosa, S. Nicola in Bari, Anagni), auch Sarkophagen (man vergleiche den im Dom zu Monopoli mit unseren

Fig. 173. Detail des Candelabers aus S. Paolo fuori le mura.

Fig. 174. Detail der Säule in der Kathedrale zu Gaeta.

gleichzeitigen deutschen Arbeiten) zu bethätigen. Dass auch dabei hie und da noch altchristliche Motive nachwirken, zeigt der seltsame Ambo von Alatri mit dem Seeungeheuer, das Jonas verschlingt (Fig. 169). Derselben, und nicht, wie Lübke (II 565) annimmt, einer etwas spätern Entwicklung wird man sowol die beiden Marmorreliefs in S. Restituta (dem alten Dom) zu Neapel (mit den Geschichten Josephs, Simsons, der heiligen Eustachius und Januarius, Scenen aus dem Leben Jesu) als auch die Reliefs der Candelaber von Capua und von S. Paolo fuori le mura bei Rom und der Säule zu Gaeta zuzuschreiben haben (Fig. 170—174). Alle diese Werke, welche durchschnittlich Leben und Leiden des Herrn behandeln, tragen noch den Charakter einer ausserordentlichen Roheit und Ungeschlachtheit an sich; die Kürze und Gedrungenheit der Körperverhältnisse, die barbarische Wildheit der Köpfe zeugen freilich noch von grösster Naivetät und Unbeholfenheit. Wer aber könnte z. B. den hier (Fig. 174) abgebildeten beiden Scenen von der Gaeta-Säule, der Kreuzigung und dem *Descensus ad inferos*, ein ausserordentliches dramatisches Leben absprechen? Die in ihrem Schmerze dahinsinkende Madonna, die zu dem Erlöser emporblickende Eva zeugen dafür, wie unendlich das Empfinden dieser Bevölkerung schon vom Byzantinismus abbog und wie rasch und energisch ihre Künstler dem entgegensteuerten, was in Niccolò Pisano durchbricht. Diesen Kampf zwischen dem alten, schematischen Wesen, der traditionellen Gebundenheit einerseits, dem schon diese Schranken durchbrechenden Realismus andererseits offenbart am allermerkwürdigsten der Capuaner Christuskopf (Fig. 175), welchen ich um 1220 bis 1250 setze [1].

[1] Vgl. Kraus Ein Sculpturwerk aus der Sammlung des Prof. Kraus (in: Widmung zum 70. Geburtsfeste des Grossh. Friedrich von Baden. Freib. 1896).

Erzguss.

Wie der Erzguss sich zunächst gänzlich an Byzanz anlehnte, haben wir seiner Zeit gesehen: aber die Italiener lernten rasch von ihren Lehrmeistern in diesem Genre, und so sehen wir auch bald nationale Werke entstehen, wie die Erzthüren am Dom zu Pisa (südlicher Kreuzarm), an dem zu Troia (Werke des Odorisius aus Benevent, 1119—1127), in Pescara, Benevent, Trani (Meister Barisanus), Ravello (derselbe, 1179), Monreale (nördliches Seitenschiffportal, dann etwas später, 1186, die westliche Hauptpforte des Pisaners Bonannus), welche zwar an geistvoller Durcharbeitung und charaktervoller Stilistik mit unseren romanischen Erzgüssen Deutschlands nicht concurriren können, aber doch beachtenswerthe Zeugen einer sich von dem byzantinischen Schematismus zu lebensfrischer Darstellung emporringenden Kunst sind. Derselben Richtung gehört auch das schöne Silberantependium an, welches Papst Coelestin II um 1144 dem Dom zu Città di Castello schenkte[1].

[1] Vgl. für diesen ganzen Gegenstand noch ausser Lübke Plast. I 430 (dessen Darstellung wir für dieses Kapitel vieles danken) die Hauptwerke von H. Schulz Denkm. d. Kunst in Unterital., Salazaro a. a. O. und neuestens besonders die reiche photograph. Aufnahme unteritalienischer Denkmäler durch den römischen Photographen Moscioni (Via Condotti).

Fig. 175. Christuskopf. (Im Besitze des Verfassers.)

Siebzehntes Buch.

Die Malerei im Zeitalter der nationalen Stile (11.—15. Jahrhundert).

I.

Miniaturmalerei.

DIE Miniaturmalerei der romanischen Periode hat zunächst an die Richtung und Technik der karolingisch-ottonischen angeknüpft, ist aber über die grossen Leistungen der ottonischen Zeit im ganzen zwar an Feinheit und Strenge, nicht aber an Naturwahrheit und Sicherheit der Ausführung hinausgelangt. Wir sahen, dass sich neben der sächsischen Schule unter der Herrschaft Heinrichs II eine andere in Bamberg und Regensburg entwickelt hatte, deren glänzende Erzeugnisse in den jetzt in München bewahrten Bamberger Handschriften und in dem Evangeliar der Abtei Niedermünster in Regensburg (jetzt München, Cim. 54) vorliegen. Daneben kommen Hildesheimer Arbeiten in Betracht. Unter dem fränkischen Königshause sehen wir, in einem gewissen Anschluss an die Evangelienhandschriften von Trier und Reichenau, in Echternach das Evangelistar Heinrichs III in Bremen (von 1046) und den jetzt im Escorial bewahrten Codex aureus mit seinen Königsbildern (Konrad und Gisela, Heinrich III und Agnes) entstehen (Probe daraus oben Fig. 22), wahrscheinlich auch ein Berliner Evangelistar. Unter Heinrichs IV Regierung fällt das Evangeliar im Domschatz zu Krakau. Für die technische Behandlung dieser ganzen Classe von Werken sind immer noch die Anweisungen massgebend, wie sie in den Receptbüchern der Zeit, dem Anonymus Bernensis, dem Heraclius (11. Jahrhundert), vor allem der ‚Schedula diversarum artium' des Theophilus Presbyter (ob Rugerius oder Royker, Mönch in Helmershausen an der Diemel, um 1085—1127?) gegeben sind[1].

Receptbücher.

Frankreich bleibt in dieser Anfangszeit der romanischen Kunst in der Buchmalerei entschieden hinter Deutschland zurück. Das architektonische Princip hat hier stärker noch als bei uns vorgewaltet und die Starrheit der Figuren verschuldet, in welche diese Malerei übergeht, so oft sie sich aus der immerhin naturwahren Roheit der vorhergehenden Epoche erholen will (die Bibeln von Nouilles, von S. Martial in Limoges, die Apokalypse von S. Sévère, das Missale von S. Denis, 12. Jahrhundert). Weitab von Naturwahrheit, bald irischen bald fränkischen Vorbildern folgend, verhält sich auch die spanische Buchmalerei (Martyrolog des Klosters S. Pedro de Cardeña, 919; Apokalypse von S. Sebastian zu Silos, 1109). In England war die ältere Richtung der angelsächsischen Malerei mit dem 9. Jahrhundert ausgelebt; man nahm starke Einflüsse der karolingischen Kunst auf (Schule von Winchester: Hauptwerk

[1] Anon. Bernensis, ed. Hagen, als Anhang zu Theophilus in den Quellenschr. VII. Wien 1874. — Heraclius, herausgeg. von A. Ilg (Quellenschr. IV. Wien 1873). — Theophil., ed. Escalopier. Par. 1843. Neue Ausgabe von A. Ilg (Quellenschr. VII).

das Benedictionale des hl. Aethelwold, 970). Die normannische Eroberung des Landes bedingte eine Zunahme dieser französischen Elemente, sorgfältigere Malerei bei immerhin dürftiger Zeichnung (Isaiascommentar des Hieronymus zu Oxford, Ende des 12. Jahrhunderts; Psalter des Robert de Lindesey, um 1222; Bibel von S. Geneviève zu Paris u. s. f.).

Die Niederlande hatten zu Ende des 10. Jahrhunderts noch angelsächsische Einflüsse erfahren (wie in dem Evangeliar des Grafen Dietrich des Jüngern von Holland aus Stift Egmont, ca. 977, im Haag; Psalter des Heriveus in Boulogne, um 1008), schwankten dann aber zwischen Frankreich und Deutschland. In der Gouachemalerei des 12. Jahrhunderts zeichnen sich der Codex ‚Gregorii M. Moralia in Job' zu Paris, 1217 in Brabant geschrieben, und das Missale der Abtei Stavelot in Brüssel aus. In Deutschland tritt seit der Niederlage des Reiches unter Heinrich IV mehr und mehr die Hofkunst zurück. In den Klöstern (S. Gallen, Engelberg, Einsiedeln, Tegernsee, Niederaltaich, S. Peter

Fig. 176. Das Abendmahl. Aus dem Wischehrader Evangelistarium.

in Salzburg) wird noch viel producirt, besonders an Evangelienhandschriften und Psaltern, aber neue Motive werden nicht aufgebracht. Von der Strenge der Formen, der oft sklavischen Anlehnung an die traditionell gegebenen Typen (auch der bartlose Christuskopf findet sich hier noch), der Unzulänglichkeit des Vermögens bei immerhin schon kühnen Absichten gibt das Wischehrader Evangelistar in Prag mit seinen alt- und neutestamentlichen Bildern eine Vorstellung (vgl. Fig. 176).

In den meisten dieser Werke tritt die Naturwahrheit völlig zurück, der Linienfluss erstarrt, die Köpfe und die abgezehrten Körper spiegeln die äusserste Strenge der dem Leben abgewandten ascetischen Auffassung ab. Erst mit der Herrschaft der Hohenstaufen, um die Mitte des 12. Jahrhunderts, unter dem Einflusse der alle Kreise der Bevölkerung in neue Bewegung setzenden Kreuzzüge und der Kämpfe zwischen Kaiserthum und Papstthum kommt wieder neues Leben in die Malerei hinein, der Formensinn hebt sich infolge des ge-

steigerten Austausches der Kräfte, der reichen Beobachtung, welche von allen Seiten zuströmt. Süden und Norden begegnen sich wieder und die erstarrten Formen des 11. Jahrhunderts gewinnen wieder einen Anflug von Anmuth und Ebenmass. Schon in dem Bruchsaler Evangeliar spürt man den Hauch frischerer Natürlichkeit, der uns nun überhaupt in den Schöpfungen des fröhlichen Rheinlandes entgegentritt, welche durch die Erweiterung des Darstellungsstoffes sofort auffallen. Das merkwürdigste Denkmal der Zeit war der zwischen 1159 und 1175 geschriebene ‚Hortus deliciarum' der Herrad von Landsperg, welcher leider 1870 in dem Brande der Strassburger Stadtbibliothek zu Grunde gegangen ist[1]. Die gelehrte Verfasserin beabsichtigte, in diesem ‚Lustgarten' ihren Nonnen eine Encyklopädie alles Wissenswerthen und Wissensnöthigen zu geben; sie greift darum auch stark in die profane

Hortus deliciarum.

Fig. 177. Kreuzigung. Aus dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg. (Nach R. de Lasteyrie.)

Welt hinein und leitet damit die Illustration rein weltlicher Stoffe ein, welche bis dahin von der Kunst kaum berührt worden waren. Die Typen sind durchweg die längst festgestellten, aber sie sind mit grosser Frische und Naivetät behandelt. Die Darstellungsmittel sind noch vorwaltend symbolisch-allegorisch; wir begegnen den Personificationen von Sonne und Mond, von Kirche und

[1] Eine unvollständige Ausgabe veranstaltete Chr. Moritz Engelhardt Herrad von Landsperg und ihr Werk Hortus deliciarum. Stuttg. u. Tübing. 1818. Eine neue hatte der Graf de Bastard beabsichtigt. Aus seinem Nachlasse gab de Lasteyrie Miniatures inédites de Herrade de Landsp. (Gaz. arch. 1884—1885) Par. 1885 heraus, worauf die Strassburger ‚Société pour la conserv. des monuments hist. d'Alsace' auf Grund der uns erhaltenen Pausen und Copien eine neue Ausgabe des Ganzen unternahm (abgeschl. Strassb. 1896). — Vgl. noch Piper Das Martyrolog. und der Computus der Herrad von Landsperg. Berl. 1862. Le Noble Notice sur l'Hortus del. (Bibl. de l'École des Chartes I 252). — K. Schmidt Herrad de Landsp. Strassb. 1897 (angekündigt).

Synagoge (in dem Kreuzigungsbild, Fig. 177, u. Fig. 178), den Allegorien der freien Künste, der Philosophie, der Tugenden und Laster, zahlreichen Scenen aus dem Alten und Neuen Testament, gewaltigen Schilderungen der letzten Dinge, der Hölle u. s. f.

Dieser rheinischen Schule, welcher auch noch die Karlsruher Handschrift aus S. Peter im Schwarzwald mit ihren figurirten Initialen angehört, steht eine sächsische zur Seite, welche in dem für Herzog Heinrich den Löwen geschriebenen Evangeliar des Mönches Heriman von Helmershausen (jetzt im Welfenschatz) ein hervorragendes Denkmal bewusster künstlerischer Kraft geschaffen hat. Zu gleicher Zeit sehen wir das phantastische und abenteuerliche Element, welches der deutschen Poesie der Zeit im Blut steckte, namentlich in den reichen Initialen des Engelberger Codex und der ‚Mater verborum' im Böhmischen Museum zu Prag auftreten. Eine gewisse reichere Richtung, anmuthigere Bewegung der Formen, Brüchigkeit der Gewandung, kurz, eine Hinneigung zu den Formen der gothischen Periode beginnt sich in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu offenbaren, welcher die Illustrationen zu des Wernher von Tegernsee ‚Liet von der maget' (Berlin), der Eneit des Heinrich von Veldeck, den Productionen des Mönches Konrad von Scheyern (Mater Verborum, 1241; Liber matutinalis; Legende von Theophilus; Hist. scholastica des Petrus Comestor) angehören. Schon die Herrad hatte mehrfach Motive aus dem Alterthum, wie Odysseus und die Sirenen, verwendet; in der Mater verborum des Konrad tritt uns dies Bestreben noch stärker entgegen, wo er z. B. in einer Weise, welche durchaus an Dante erinnert, die Beispiele für Tugend und Laster durch Parallelen aus Heidenthum und Judenthum (so die Cupiditas durch Krösus vor Cyrus, Iezabel, Haman am Galgen u. s. f.) erläutert.

Mit der ausgebildeten Gothik zieht ein neuer Geist in die Malerei ein. Zunächst tritt die Klosterschule zurück, um den mit der Entwicklung des städtischen Wesens auftretenden zünftigen Meistern Platz zu machen. Damit war eine sofortige Erweiterung der Stoffwelt gegeben. Das profane Element stellt sich stärker ein, aber auch auf dem eigentlichen Gebiet der kirchlich-religiösen Kunst macht der Individualismus bald sein Recht geltend, die alte Tradition wird mehr und mehr durchbrochen. Schon Durandus macht in seinem ‚Rationale' das Horazische *Pictoribus atque poetis Quodlibet audendi semper fuit aequa potestas* (I 3) geltend. Damit hangen zu Anfang des 14. Jahrhunderts die ersten Schritte auf der Bahn individueller Auffassung und porträtartiger Darstellung, ebenso das erste Tasten nach Heraustreten aus der Fläche und Modellirung der Gestalten in der Malerei zusammen. Es fehlt der Zeit noch gänzlich am Studium der Natur und der Formen des menschlichen Körpers. Jene Versuche sind daher nur von sehr relativem Erfolg begleitet, aber sie bereiten den Boden für die kommende Renaissance.

Frankreich. Wie in der Architektur, hat Frankreich auch in dieser neuen Richtung den Vorsprung gewonnen. Die rasche Ausbildung des bürgerlichen Elementes, die Concentration der Studien in Paris lässt schon unter Ludwig IX dem Heiligen das Charakteristische des durch gewandtere und schärfere Federzeichnung ausgezeichneten neuen Stils erkennen (Psalter des hl. Ludwig in der Bibl. Nat. Lat. 10525; ‚Abbreviatio figuralis historiae' des Yvo von Cluny, 1287). Im Jahre 1292 werden bereits 13 ‚Enlumineurs' in der Pariser Steuerrolle aufgeführt. Zu Anfang des 14. Jahrhunderts nimmt diese Schule bei Festhaltung der Schärfe in der Zeichnung im Colorit gebrochene, mildere Töne

an (Schatzbuch der Abtei Origny, 1312, im Berliner Kupferstichcabinet), und in der ‚Vie de S. Denis' in Paris, welche für König Philipp V (1316—1322) gemalt wurde, bemerken wir bereits den Anfang einer profanen Genremalerei. Die jetzt bei den Franzosen in Mode kommenden ‚Bibles historiées' (Wiener Hofbibliothek, 14. Jahrhundert) geben die althergebrachte Concordia Veteris et Novi Testamenti ganz auf und erzählen die Facten der Reihe nach. Aus

Fig. 178. Die Kirche. Aus dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg. (Nach R. de Lasteyrie.)

diesen Handschriften verschwindet auch keineswegs der allegorische Zug; er reicht jetzt dem humoristisch-satirischen die Hand, und lange ehe Rabelais auftritt, bemerken wir seinen Geist in den echt gallisch-satirischen ‚Drôleries', den Liebes- und Gauklerscenen zahlreicher französischer Miniaturen, in denen nun auch die Geschichten von Reineke dem Fuchs, viele andere Erinnerungen aus dem Thierepos u. s. f. eine namhafte Rolle spielen. Auch Weltchroniken und Erzählungen von den grossen Helden der Vorzeit werden jetzt gerne

illustrirt (‚Les histoires de Roger' in Paris, die ‚Histoire d'Alexandre' in Brüssel u. s. f.). Diese französischen Einflüsse machen sich auch stark in England geltend (Psalter des Mönches Robert von Ormesby, verschiedene Psalter des Britischen Museums u. s. f.).

Es war im Grunde nur eine consequente Weiterbildung des im Zeitalter Ludwigs des Heiligen Eingeleiteten, wenn seit Mitte des 14. Jahrhunderts mit zunehmender Beobachtung des Lebens und der Natur, mit steigender Berücksichtigung des Individuellen sich ein wirklich malerischer Stil ausbildet, der den Uebergang zu dem flandrischen Realismus des 15. Jahrhunderts darstellt und sich schon technisch darin ankündigt, dass die bisherige colorirte Zeichnung der Gouachemalerei Platz macht. Die Hauptwerke dieser Schule sind am französischen und burgundischen Hof entstanden; dahin gehören das Pariser ‚Rationale divinorum officiorum' von 1374, ein Gebetbuch Philipps des Guten zu Brüssel und ein reicheres der Königin Margaretha von Bayern (nach 1389), der ‚Livre des merveilles du monde' (Bibl. Nat., fonds franç. 2810), den Jean sans peure seinem Oheim, dem Herzog Jean von Berry († 1416), schenkte, viele für diesen kunstsinnigen Prinzen gemalte Bücher (so das grosse Gebetbuch des Herzogs, um 1409 durch Jacquemart de Hesdin gemalt; das Officium B. M. V. in der Bibl. Mazarine, 754; die ‚Heures' des Duc de Berri in der Sammlung des Herzogs von Aumale), der Boccaccio des Vatican, 1414 für Karl VI gefertigt, u. s. f.

Deutschland.

Wie in Frankreich, so nimmt auch in Deutschland die Buchmalerei des 14. Jahrhunderts gleich einen zum Theil vorwaltend weltlichen Charakter an. Profanen Sujets wendet sie sich hier in der Illustration des Sachsenspiegels (Handschrift zu Heidelberg), des Parcival des Wolfram von Eschenbach, des Tristan von Gottfried von Strassburg (beide in München, um 1300), vor allem der Liedersammlungen, in deren technischen Ausführung schon der französische Einfluss sich geltend macht, zu. Während die Benedictbeurer Liedersammlung in München noch Contouren auf farbigem Grund bietet, tritt uns die Füllung der Umrisse mit Deckfarben in der Illustration der Manesse'schen und der Weingartener Liedersammlung (letztere in Stuttgart) entgegen. Die sogen. Manesse'sche Liedersammlung, um 1330 entweder in Zürich oder in Constanz entstanden, seit dem 17. Jahrhundert in Paris, 1888 wieder dem Deutschen Reiche zurückgewonnen und der Universitätsbibliothek in Heidelberg übergeben, ist die umfassendste und glänzendste Leistung dieser Art[1]. Sie gibt in ihren 140 Bildern die anziehendste, keckste Schilderung des damaligen ritterlichen Lebens und ist für Cultur- und Costümgeschichte von unschätzbarem Werthe (vgl. Fig. 179). Noch entschiedener ist der französische Einfluss in dem Wilhelm von Orense in Cassel (1334). Die französischen Bibles historiées rufen ähnliche Unternehmungen bei uns hervor, wie die Bibeln zu S. Florian und die des Fürsten Lobkowitz in Prag oder das ‚Speculum humanae salvationis' im Stift Kremsmünster. In höherm Grade als eine dieser Handschriften zeigt eine böhmisch-deutsche Arbeit, das Passionale der Prinzessin Kunigunde in Prag (1312), das Streben nach geistigem Ausdruck, was um so bemerkenswerther ist, als dieselbe in der Technik keinen

Manesse'sche Liedersammlung.

[1] v. d. Hagen Minnesinger-Samml. Atlas. Berl. 1856. — Mathieu Minnesänger aus der Zeit der Hohenstaufen. Par. 1850. — F. X. Kraus Die Miniaturen d. Manesse'schen Liederhandschrift. Strassb. 1887. — Dazu v. Oechelhäuser in den Neuen Heidelberger Jahrbüchern III (1893) 1 und K. Zangemeister in Westd. Zeitschr. VII 4.

französischen Einfluss verräth, vielmehr auch in transparenten Wasserfarben gemalt ist[1].

Bald darauf entwickelt sich in Böhmen eine höchst bemerkenswerthe Blüte der Buchmalerei, welche durch Kaiser Karl IV gepflegt wird. Die Be- Böhmen.

Fig. 179. „König Wenzel von Behem." Aus der Manesse'schen Liederhandschrift.

ziehungen dieses hochgebildeten und kunstsinnigen Monarchen zu Frankreich, mit dessen Hof er nahe verwandt war, führten französische Einflüsse herbei, während nicht minder starke italienische Einwirkungen den Zügen des Kaisers

[1] Probe bei Woltmann I 357, Fig. 104.

nach Italien und seinem regen Verkehr mit italienischen Gelehrten (Petrarca sammelte schon für ihn römische Münzen) zu danken waren. Sein gelehrter Kanzler, der Bischof von Leitomischl, Johann von Neumarkt, war der Correspondent Petrarca's, der Erste, der unseres Wissens einen Text der Divina Commedia in Deutschland erwarb; sein Reisebrevier (um 1353—1364) ist gleich das köstlichste Werk dieser neuen böhmischen Schule, die in französischer Technik, mit einem starken Anflug italienischer Grazie, arbeitet. Von anderen Schöpfungen derselben seien das Pontificale des Bischofs Albert von Sternberg (1376), das Missale des Ozko von Wlaschim (1364—1380), das Orationale des Arnestus, das christliche Lehrbuch des Thomas von Stitny erwähnt. Unter König Wenzel (1378—1410) setzte sich diese Schule fort (Goldene Bulle in Prag, Martin Rotlöws Deutsche Bibel, Wolfram von Eschenbach, 1387, u. s. f.), um im wesentlichen 1409 in dem Missale des Prager Erzbischofs Sbinco von Hasenburg durch Laurin von Glattau ihren Abschluss zu finden. Um dieselbe Zeit sehen wir im übrigen Deutschland in der Buchmalerei das künstlerische Vermögen ziemlich erschöpft, wie die niederrheinische Weltchronik des Rudolf von Hohenembs in Stuttgart (um 1383) zeigt.

Fig. 180. Deckenmalerei in der Unterkirche von Schwarzrheindorf. (Nach Aus'm Weerth.)

II.

Wandmalerei. Deutschland.

Wir haben der Wandmalerei im ottonischen Zeitalter eine führende Rolle zugewiesen und an den grossen Schöpfungen zu S. Georg auf der Reichenau und zu S. Angelo in Formis aufgewiesen, dass es dieser monumentalen Kunst an bedeutenden Aufgaben nicht gefehlt, dass wir in der Art, wie diese Aufgaben gelöst wurden, den letzten ausgesprochenen Nachklang der christlichen Antike zu sehen haben. Die romanische Periode zeigt ein wesentlich verändertes Bild. Auch im 12. Jahrhundert fehlt es der Wand- bezw. Deckenmalerei nicht an namhaften Aufgaben, und sie gibt die Führung noch nicht wie im 13. Jahrhundert an die Glasmalerei ab. Aber der Zusammenhang mit der altchristlichen Kunst hört, wenigstens hinsichtlich der Typen und des Stils, mehr und mehr auf, wenn auch der Kreis der Darstellungen fast noch derselbe bleibt. Der grosse dramatische Zug, wie er noch durch die Fresken

der Reichenau geht, fehlt jetzt; diese von der alten Basis sich ablösende Kunst schwebt meist ziemlich hülflos zwischen ängstlicher Starrheit und traditioneller Beschlossenheit und ganz neuen Einflüssen der nordischen Natur hin und her. Das gewahren wir in den beiden bedeutendsten Cyklen, welche das Rheinland aus dieser Zeit besitzt: den Wandmalereien in der Unterkirche zu Schwarzrheindorf bei Bonn (zwischen 1151—1156; vgl. Fig. 180) und den etwas späteren Deckenbildern der ehemaligen Abtei Brauweiler bei Köln (vgl. Fig. 181)[1], deren 24 Felder sich zum Theil an das 11. Kapitel des Hebräerbriefs anschliessen. Diesen bedeutenden Arbeiten treten die neuentdeckten Fresken in Boppard mit der Legende des hl. Severus zur Seite, weiter die Malereien im Chor der Patrocluskirche zu Soest (1166), das Apsisgewölbebild in der Neuwenkerkirche zu Goslar, vor allem der grosse, Querhaus und Chor des Doms zu Braunschweig füllende Cyklus (alttestamentliche Scenen, Legende Johannes des Täufers und des hl. Blasius)[2], in Regensburg das jüngste Gericht in der Ostapsis der Stiftskirche Obermünster, in Oester-

Fig. 181. Wandmalerei aus Brauweiler.

reich die Anbetung der drei Könige in Lambach, endlich die Wandmalerei im Nonnenchor des Domes zu Gurk[3].

Eine ganz besondere Aufgabe ist in diesem Jahrhundert die Ausmalung der Laquearia, d. i. der Felderdecken der romanischen Basilika. Diesseits der Alpen haben wir nur drei romanische Kirchen mit solcher Deckenmalerei: Constanz, wo sich nur ein unbedeutender Rest im Dom erhalten hat[4]; die kleine Pfarrkirche in Zillis an der Via mala in Graubünden, welche 153 Felder mit alt- und neutestamentlichen Scenen, Personificationen von Kirche und Synagoge, Sirenen, Meergötter u. s. f. darstellt, alles in rohen Zeichnungen und noch an die antiken Typen erinnernden, gedrungenen Verhältnissen[5]; viel bedeutender ist die bemalte Decke von S. Michael in

Felderdecken.

[1] Beide Cyklen publ. von Aus'm Weerth Wandmalereien des Mittelalters in den Rheinlanden. Leipz. 1880.

[2] Gailhabaud II, Taf. 69. 70. — Essenwein Die Wandgemälde im Dome zu Braunschweig. Nürnberg 1881.

[3] Mittheil. der k. k. Centralcomm. XVI (1871) 126—141; N. F. II 166. Probe bei Woltmann I 301, Fig. 89.

[4] Kraus Kunstdenkm. Badens I.

[5] Vgl. R. Rahn in den Mitth. d. Antiq. Ges. zu Zürich XXXVI (1872); ders. Gesch.

Hildesheim (1186; Fig. 182) mit dem Stammbaum Christi und der Wurzel Jesse, den vier Cardinaltugenden und den vier evangelistischen Emblemen neben Maria und Christus [1].

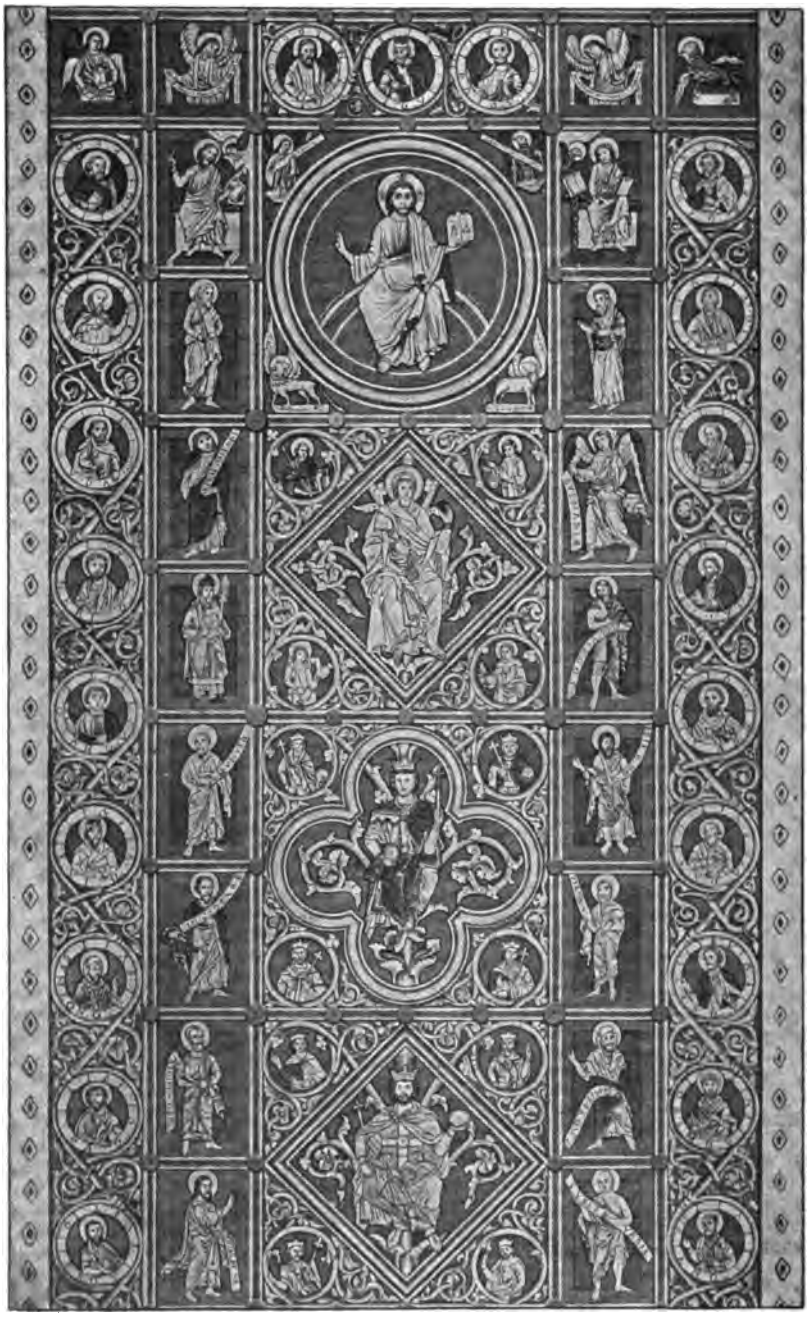


Fig. 182. Deckenmalerei in der S. Michaelskirche zu Hildesheim.

d. bild. Künste in der Schweiz S. 290—294 und jetzt in Mitth. d. Schweiz. Gesellsch. f. Erhalt. hist. Kunstdenkm. V (farbige Copie).

[1] Herausgeg. von Kratz, Hildesh. 1856 (farb. Copie); vgl. ders. bei Otte u. v. Quast Zeitschr. für christl. Arch. und Kunst II 82.

Frankreich hat diesen Arbeiten nur einige bedeutende Schöpfungen dieser Zeit an die Seite zu setzen. Es sind die Malereien zu Liget, diejenigen zu S. Jean in Poitiers (vgl. Fig. 183), vor allem die Decoration der Kirche S. Savin im Poitou, wo die Vorhalle mit apokalyptischen Scenen, die Krypta mit den Legenden der hll. Cyprian und Savinus geschmückt sind[1]. Aus dem 13. und 14. Jahrhundert sind hier noch die Malereien im Dom zu Tournus zu nennen. Höher als die historische Malerei steht jetzt, in der Zeit der Gothik, die polychrome Ausmalung der Kirchen, in welcher Richtung die Decorationen der Sainte-Chapelle in Paris, der Kathedralen von Notre Dame zu Paris und zu Reims ausgezeichnete, in unserer Zeit mit Recht wieder eifrig studirte Muster darstellen. Auch in England wurden im 14. Jahrhundert viele Innenräume, besonders auch Zimmer (Painted Chamber in Westminster aus

Frankreich.

England.

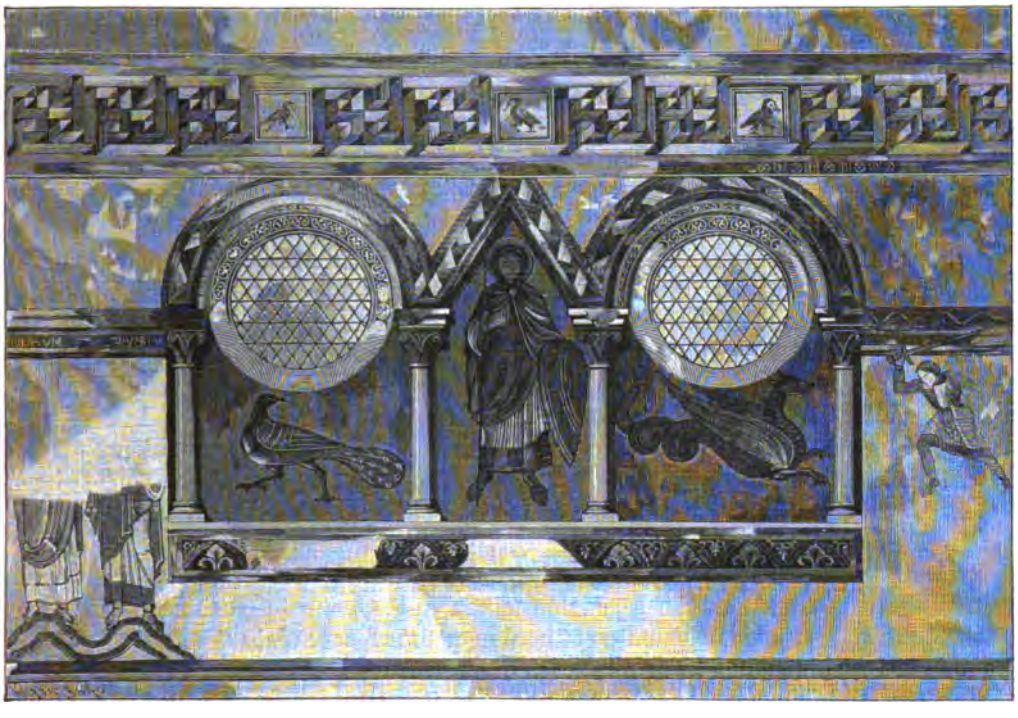


Fig. 183. Wandmalerei aus S. Jean in Poitiers.

der Zeit Heinrichs III), mit Malereien geschmückt, deren Stil zwischen Gewaltthätigkeit in der Bewegung und Süsslichkeit schwankt. Die eigentliche Blüte der gothischen Malerei bietet Deutschland. Doch war auch hier wie in Frankreich durch die Beseitigung der grossen freien Wandflächen in der gothischen Construction der Schaffung bedeutender Cyklen vielfach der Boden entzogen, die Glasmalerei war die herrschende Kunst geworden und dem Fresco blieb hauptsächlich die Decoration der Gewölbekappen, Vorhallen, kleinerer Kapellen und Kreuzgänge reservirt. Das Leben des Herrn, das der heiligen Jungfrau, die Passionsgeschichte, das Leben der Heiligen, meist im Anschluss an des Jacobus de Voragine Legenda aurea, das jüngste Gericht: das waren

Deutschland.

[1] Prosper Mérimée Notices sur les peintures de S. Savin. Paris 1845. — De Caumont Abécédaire, Architecture religieuse p. 281 s.

die gewöhnlichen Sujets der kirchlichen Wandmalerei, die im allgemeinen jetzt auch entfernt nicht den innern Werth hat wie in der ältern Zeit, von der uns aber doch in manchen rheinischen und elsässischen Kirchen (Köln, Domchor; Brauweiler, Chor der Kirche; Ramersdorf im Siebengebirge [jetzt zerstört]; Trier, Liebfrauenkirche; im Elsass Rosenweiler, Gebweiler, Weissenburg), in Baden (Zwingenberg, Grüningen, Eppingen, Eggenstein), am Oberrhein und in der Schweiz (Basel, Constanz, Oberwinterthur), in Schwaben (Mühlhausen am Neckar u. s. f.) überaus anziehende Werke erhalten sind[1]. Wie in Italien der *Trionfo della morte*, wird diesseits der Alpen jetzt, in den Zeiten der grausigen Pestseuchen (Schwarzer Tod, 1348), schon gerne der Todtentanz (Badenweiler, Lübeck u. s. f.), in französischen und lothringischen Kirchen (Metz) *Les Dis des trois morts et trois vifs* dargestellt. Aber auch profane Gebäude erhielten jetzt vielfach eine Ausmalung, z. B. Bürgerhäuser in Constanz, Schlösser, wie Runkelstein bei Bozen, wo Scenen aus Tristan und Isolt, dann die Helden der Heidenzeit und des Alten und Neuen Bundes gemalt waren (seit 1391).

Todtentänze.

III.

Mosaikmalerei.

Nicht ganz vorbei dürfen wir gehen an jenem Wiederaufschwung der römischen Mosaikmalerei, wie wir ihn im 12. und 13. Jahrhundert bemerken. Leo von Ostia, der Chronist von Montecassino, hatte, wie wir sahen, schon bemerkt, dass der Abt Desiderius Mosaicisten aus Byzanz hatte kommen lassen, weil diese Kunst in Italien untergegangen sei. Es kann zweifelhaft erscheinen, ob das kurze Pontificat des Desiderius, der als Victor III 1086—1087 regierte, hingereicht habe, um für Rom einen erfolgreichen Anstoss nach dieser Richtung zu geben. Jedenfalls haben die gehaltvollen Forschungen, welche de Rossi in seinen ‚Musaici' niedergelegt hat, den Nachweis geliefert, dass die in Italien so tief gesunkene musivische Kunst im 12. Jahrhundert einen sehr erfreulichen Aufschwung erlebt hat, den er nicht ansteht dem Einflusse der seit dem 9. Jahrhundert in die Höhe gegangenen byzantinischen Malerei zuzuschreiben. Die Hauptdenkmäler dieser byzantinisch-italienischen Schule sind die Apsidalmosaiken in S. Clemente (Zeit Paschalis' II, 1108, bezw. 1299), wo uns zum erstenmal in einem Mosaik statt der Maiestas Domini der Crucifixus, und zwar mit geschlossenen Augen, entgegentritt (Fig. 184); die alten Mosaiken am innern Bogen und dem Gewölbe der Tribuna von S. Maria in Trastevere (ca. 1150): Krönung der Madonna durch Christus — ein farbenreiches Bild, in welchem auch Schnaase ein Gefühl für vollere Formen und selbst Spuren romantischer Empfindungsweise findet, welche auf die grossen Schöpfungen des 13. Jahrhunderts vorbereitete. Viel später, erst 1291, fällt die zweite Reihe der Mosaiken in S. Maria in Trastevere, wo das Leben Mariae von Cavallini in einem den Uebergang von den Cosmaten zu Giotto darstellenden Stil geschildert ist — Compositionen, auf welche wir in der Geschichte der Frührenaissance zurückzukommen haben. Weiter zählen hierher die Mosaiken an der Apsiswölbung von S. Maria Nuova (jetzt S. Francesca Romana) am Forum (1161: Madonna mit dem Kinde zwischen Aposteln,

[1] Vgl. dafür die Werke von Aus'm Weerth Wandmalereien des Mittelalters in den Rheinlanden. — Kraus Kunst und Alterthum in Elsass-Lothring. (Strassb. 1874—1894); ders. Kunstdenkm. des Grossherzogthums Baden; ders. und v. Oechelhäuser Die mittelalterl. Wandgemälde im Grossherzogth. Baden. I. Darmst. 1893. Zusammenstell. b. Otte I 581.

glänzend in den Farben, aber hagerer und ärmer in den Typen); das unter Papst Honorius III (1216—1227) entstandene, von dem Brande 1823 verschont gebliebene Mosaik der Tribuna in S. Paolo fuori le mura mit dem thronenden

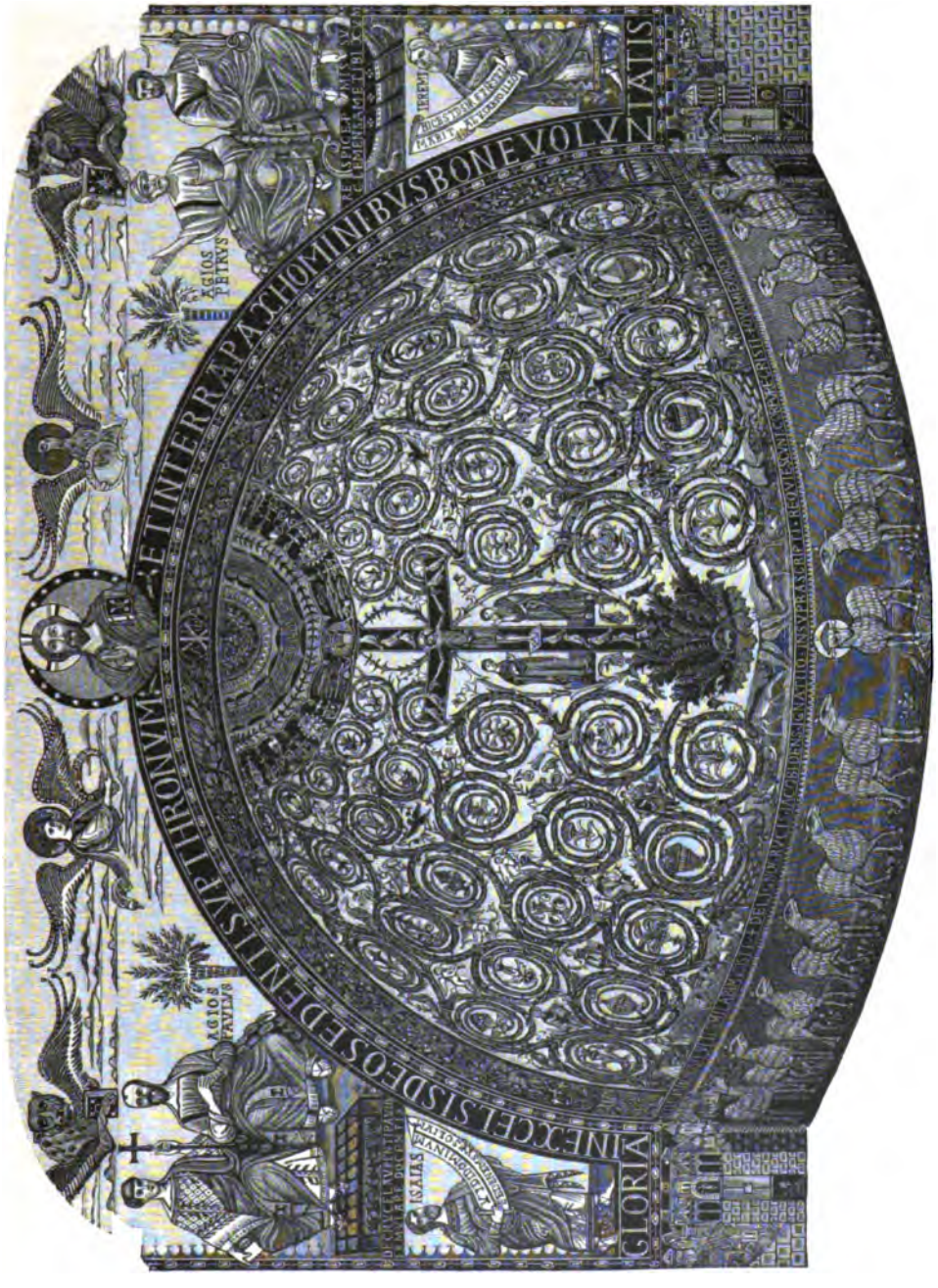


Fig. 184. Mosaik in der Apsis von S. Clemente zu Rom.

Heiland zwischen Aposteln, in seinen Formen und Typen viel unerfreulicher und stärker von byzantinischem Einfluss durchtränkt. Auch das Façadenmosaik der Domkirche zu Spoleto (1207) gehört dieser Richtung an. Hat dieselbe, wie bemerkt, ihren directen Anstoss dem Byzantinismus zu ver-

danken, so ist doch das Beste in ihren Leistungen zum Theil nicht diesem, sondern den Reminiscenzen altchristlich-römischer Kunst, welche hier zur Verwendung kommen, auf Rechnung zu setzen. Zu diesen klar ausgesprochenen

Fig. 185. Mosaik in S. Maria Maggiore in Rom.

Erinnerungen zählt vor allem das vegetabilische Ornament. Wir finden sowol in S. Clemente als in S. Maria in Trastevere eine wenn auch etwas mager ausgefallene Reproduction desselben Laubwerkes, welches wir (I 411) in der Kapelle der hll. Rufina und Secunda im lateranischen Baptisterium angetroffen

haben. Das gleiche Rankenornament hat auch Jacopo Torriti in dem Mosaik der Halbkuppel von S. Maria Maggiore (1295) verwendet, wo ebenfalls die Krönung der Madonna durch Christus, dann schon die hll. Franciscus und Antonius neben Petrus und Paulus, Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten, im Vordergrund die knieenden Gestalten des Papstes Nikolaus IV und des Stifters, des Cardinals Giacomo Colonna, des Gegners von Bonifaz VIII, erblickt werden (Fig. 185).

Die älteren römischen Mosaiken hatten den blauen Grund bevorzugt; jetzt sieht man im Anschluss an die Byzantiner den Goldgrund herrschend. Auch die starren Gebärden, der feierliche Ernst und die Strenge der Gestalten weisen bei den meisten dieser Werke auf Byzanz, während, in S. Maria in Trastevere, in dem Krönungsbild entschieden italienisches Element vorwaltet.

IV.

Die Tafelmalerei tritt erst in der spätromanischen Periode und auch da nur in sehr vereinzelten Beispielen auf. Es sind hauptsächlich Altarvorsätze, an denen sich diese Kunst allem Anschein nach zuerst erprobt hat. Solche sind uns in Münster, Lüne, Worms, Heilsbronn, Quedlinburg erhalten; am bemerkenswerthesten sind jedenfalls die Antependien aus der Wiesenkirche in Soest (vgl. Fig. 186), von denen zwei nach Berlin (Gemäldegalerie) gelangt sind und unter denen namentlich das Superfrontale mit den heiligen Frauen am Grabe Christi eine über die Zeit weit hinausgehende dramatische Bewegung aufweist[1]. Tafelmalerei. Soest.

Etwas häufiger, wenn auch immer noch selten, begegnen wir der Tafelmalerei im 14. Jahrhundert. Nicht bloss der Altarvorsatz, sondern auch der Aufsatz, das Retabulum, wurde jetzt mit Bildern geschmückt (Altaraufsatz in Westminster zu London), und bald kamen auch Votivbilder für die Altäre, gemalte Epitaphien u. s. f. auf. Eine schöne Flügelthüre von einem Altar mit Maria und Joseph in Conversation bewahrt das Berliner Museum. Diese Bilder sind nicht mehr *al fresco*, auf den noch frischen Bewurf, sondern *al tempera* gemalt, d. h. man malte auf trockenen Kreidegrund mittelst eines Bindemittels, das in Italien aus Eigelb und Feigenmilch, bei uns aus Eigelb mit Honig, auch mit Zuthat von Wein oder Bier, bestand. Um die Leuchtkraft zu erhöhen, setzte man einen Firniss auf. Diese Malweise scheint sich, auch nach Erfindung der Oelmalerei, bei den Italienern noch lange, bis in die ersten Zeiten der Renaissance erhalten zu haben. Altaraufsätze. Temperamalerei.

Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts lassen sich mehrere Schulen in Deutschland unterscheiden. Voran steht immer die Schule von Prag, deren Entstehung und Lebensbedingungen wir bereits oben (S. 241) geschildert, die sich aber keineswegs auf die Buchmalerei beschränkte, sondern auch das Mosaik, die Wand- und Tafelmalerei cultivirte. Sehr merkwürdig ist das hier am Prager Dom (1371), wie sonst im Norden um diese Zeit nur noch in Prager Schule.

[1] Vgl. v. Quast und Otte Zeitschr. für christl. Arch. und Kunst II 283. — Förster Denkm. VIII. — Aldenkirchen Die mittelalterl. Kunst in Soest. Bonn 1875. — v. Heeremann Die älteste Tafelmalerei Westfalens. Münst. 1882. — Woltmann I 306 nennt den am Grabe sitzenden Engel mit Unrecht ein byzantinisches Motiv, das hier verwendet worden sei. — Zu den frühesten uns erhaltenen Tafelgemälden zählt jedenfalls auch die von mir (Kunst u. Alterth. in Elsass-Lothring. I 611) in Weissenburg nachgewiesene Holztafel des 13. Jahrhunderts mit der Befreiung Petri aus dem Kerker.

Späteste Mosaiken.

Fig. 186. Antependium aus der Wiesenkirche zu Soest. (Nach v. Heeremann, Die älteste Tafelmalerei Westfalens.)

Altkölnische Schule.

Marienburg, ganz versprengt auftretende Mosaik, von dem ausdrücklich erwähnt wird, es sei *more graeco* ausgeführt — vielleicht von grăcisirenden Arbeitern aus Venedig. Dass Karl IV italienische Meister beschäftigte, scheint auch aus den Wandgemälden der Katharinenkapelle in Karlstein und den Fresken des Kreuzganges im Kloster Emaus (ca. 1343 ff.) hervorzugehen. Daneben zog er deutsche Maler zu sich, wie Nikolaus Wurmser aus Strassburg, welchen die Wandbilder in der Marienkirche von Karlstein (ca. 1347) zugeschrieben werden. Die Werke einer jüngern Prager Schule, der man einen feierlichern Charakter zuerkennen muss, werden in den Malereien der Kreuzkapelle in Karlstein (um 1365) von Meister Dietrich (Theodoricus), in den Wandbildern der Wenzelskapelle im Prager Dom, in dem Cyklus der untern Marienkirche in Karlstein, in manchen Tafelbildern (Raudnitz, Wiener Hofmuseum) erkannt [1].

Viel bedeutender und in sich beschlossener ist die altkölnische oder niederrheinische Schule [2], in welcher sich, verschieden von der Nüchternheit der Prager, das beste Stück deutschen Idealismus offenbart. Im Gegensatz zu den späteren Kölnern und den Nieder-

[1] Vgl. Das Buch der Malerzeche in Prag, herausg. von M. Pangerl, mit Beiträgen von A. Woltmann (Quellenschr. f. Kunstgesch. XIII. Wien 1878). — Ueber die ältere Kunst Böhmens als Vorstufe zu der unter Karl IV eingetretenen Blüte s. das schöne Werk J. Neuwirths Gesch. d. christl. Kunst in Böhmen b. z. Aussterben der Premysliden. Prag 1888. — Ueber Karl IV als Beförderer der Kunst s. H. Friedjung Kaiser Karl IV u. s. Antheil am geistigen Leben s. Zeit (Wien 1876) S. 250.

[2] Vgl. Merlo Nachrichten von Kölner

ländern zeigen die Bilder dieser Altkölner keine Annäherung an die Natur, dagegen schlagen sie das Buch von der innersten Seelengeschichte der damaligen religiösen Welt auf. Sie zeigen uns das rheinische Bürgerthum ähnlich wie die gleichzeitigen Schriften der oberrheinischen Gottesfreunde in seinem ganzen Gemüthsleben: einen an sich fröhlichen und liebenswürdigen Menschenschlag, gänzlich durchzogen und erfüllt von dem Frieden und der Freude Gottes; eine Gemüthsstimmung, in der sich die Zufriedenheit mit dem irdischen Dasein, wie es sich diese reichen Kölner Kaufleute wol zu schaffen wussten, mit einer lautern Seelenreinheit und mit sehnsuchtsvollem Verlangen nach dem Jenseits und der Vereinigung mit dem Höchsten paart. Die Menschen, welche uns hier entgegentreten, hat Heinrich Suso in den Worten der ewigen Weisheit geschildert: ‚Halte dich abgeschiedentlich von den Menschen; halte dich lauterlich von allen eingezogenen Bildern; freie dich von allem dem, das an Zufall haftet, und richte dein Gemüth zu allen Zeiten auf in ein tugendliches göttliches Schauen, indem du mich zu allen Zeiten vor deinen Augen trägst, mit einem steten Gegenwurf, ab dem dein Auge nimmer wanke.‘

Fig. 187. Verkündigung vom Clarenaltar im Kölner Dom.

Das Hauptwerk dieser Schule, in welcher auch schon Schnaase den Widerhall der Mystiker gefunden, ist der Clarenaltar im Kölner Dom mit seinen 24 Bildern aus der Lebens- und Leidensgeschichte des Herrn (vgl. Fig. 187). Ihn und verwandte Arbeiten (dahin zählen ein Bild in Berlin mit 35 neutestamentlichen Vorgängen; Maria im Rosengarten im Städelschen Institut in Frankfurt, ein Veronika-Bild in München und ein anderes in Köln) erklärte man seit Anfang dieses Jahrhunderts als Schöpfungen des Malers

---

Künstlern. Köln 1859. Neue Ausg. Düsseld. und Neuss 1895 f. — Scheibler Anonyme Meister der Altköln. Malerschule. Köln 1880. — Ennen in der Köln. Zeitung 1859, Nr. 219. 239; 1864, Nr. 253. 274; ders. in den Annal. d. hist. Ver. f. d. Niederrh. 1859, S. 212; ders. Gesch. der Stadt Köln II 159. 571; III 1018. Besonders jetzt Ed. Firmenich-Richartz Wilhelm von Herle und Herm. Wynrich von Wesel (Zeitschr. für christl. Kunst VIII [1895] 97. 129. 233. 265. 297. 329). — H. Thode Die altköln. Malerschule in ihrer geschichtl. Entwicklung (‚Aula‘ 1895, Nr. 7—9). — C. Aldenhoven im officiellen Bericht über die Verhandl. des kunsthistor. Congresses 1894, S. 9 f. Dazu Janitschek Gesch. der deutschen Malerei S. 209. — Schnaase VI 395 f. — Waagen Handb. der deutschen u. niederl. Malerschulen I 58. — Hotho Gesch. der deutschen und niederl. Malerei I 236. — Woltmann Gesch. der Malerei I 395 f.

Wilhelm von Köln.

Wilhelm von Köln, welchen die Limburger Chronik des Tilman Elhen von Wolfshagen (um 1402, zum Jahre 1380) als den besten Maler in deutschen Landen erklärt hatte[1]. Einige haben dann diesen Wilhelm von Köln identificirt mit dem durch zahlreiche urkundliche Erwähnungen zwischen 1358 bis 1372 beglaubigten Maler Wilhelm von Herle, dessen Tod 1378 fällt. Um jene Zeit kann aber nach Ausweis der datirbaren Werke, insbesondere der Miniaturen, die neue glanzvolle Kunstrichtung, welche man mit dem Namen Wilhelms von Köln in Verbindung gebracht hat, noch nicht eingetreten sein. Firmenich-Richartz hat daher mit guten Gründen nicht Wilhelm von Herle, sondern den hervorragendsten Maler um 1400, Herman Wynrich von Wesel († um 1413), als den Schöpfer der vorzüglichsten Darstellungen des Clarenaltars erklärt, in welchem sich übrigens alle Kräfte der vornehmsten Kölner Malerwerkstatt vereinigten; denn es lassen sich immerhin mehrere Hände an ihm unterscheiden. In diesem Weseler Meister hätte man dann den Urheber des neuen malerischen Stils zu verehren, der bisher dem unbekannten Meister Wilhelm zugeschrieben wurde.

Zu den poetischesten Schöpfungen dieser Richtung[2] gehört die Madonna mit der Bohnenblüte (Museum zu Köln) und die schon erwähnte Madonna im Rosengarten in Frankfurt, wo wir die heilige Jungfrau in dem *Hortus conclusus* sitzen sehen, inmitten von als Herren und Damen geschilderten Heiligen, auf köstlichem Blumenflor, ganz in der Weise, die uns an verwandte Schilderungen etwa eines Benozzo Gozzoli erinnert und die zu den frühesten Aeusserungen des Gefühles für landschaftliche Schönheit zählt.

V.

Der Einzug der Gothik bedeutete für die monumentale Malerei eine tiefgreifende Veränderung. Indem die grossen Mauerflächen der romanischen Basilika wegfielen, traten zwischen den den Schub des Gewölbes aufnehmenden Strebepfeilern mächtige Fenster ein, deren decorativer Schmuck der nun sich erhebenden Technik der Glasmalerei[3] anheimfiel.

Glasmalerei.

Die Anfänge dieser neuen Kunst liegen im Dunkeln. Die Verwendung buntfarbigen Glases zu Fensterfüllungen ist schon frühzeitig nachgewiesen[4],

---

[1] Limb. Chron. in M. G. SS. vernac. ling. IV 1. Auch schon bei Hontheim Prodr. hist. Trev. I (1757) 1001.

[2] Firmenich-Richartz hat seiner schönen Abhandlung über den Gegenstand ein Verzeichniss aller Werke der Schule beigegeben.

[3] Gassert Gesch. der Glasmalerei in Deutschland u. s. f. Tübing. u. Stuttg. 1839. — W. Wackernagel Die deutsche Glasmalerei. Leipz. 1855. — Langlois Essai hist. etc. sur la peinture sur verre. Rouen 1832. — Texier Orig. de la peinture sur verre (Didron Ann. arch. X 81 s.). — Didron ebd. XXIII 49. 201; XXIV 211 s. — Labarte Hist. des arts industr. III 327. — Bucher Gesch. d. techn. Künste I. — R. de Lasteyrie Hist. de la peinture sur verre d'après ses monuments en France. 2 vols. Par. 1853—1857. — Sepp Urspr. d. Glasmalerei in Tegernsee. Münch. 1880. — Nordhoff Ueber ältere Glasmalerei (Repert. f. Kunstwissensch. III 459—462). — Waagen in der Zeitschr. für bild. Kunst I 169. — Dazu die Speciallitteratur: Th. Herberger Die ältesten Glasgemälde im Dom zu Augsburg. Augsb. 1850. — E. Hucher Vitraux peints de la cath. de Mans. Par. 1865. — Lassus et Duval Monogr. de la cath. de Chartres. Par. 1867. Hauptwerk: Cahier et Martin Vitraux de la cath. de Bourges. Par. 1841—1844. — Lübke Glasgem. der Schweiz. Zürich 1866. — Camesina Glasgem. aus dem 12. Jahrhundert in Heiligenkreuz. Wien 1859.

[4] So bei Prudentius, Sidonius Apollinaris (Ep. II 10), Gregor Turon. — Leo III liess S. Peter, Benedict III S. Maria in Trastevere mit mehrfarbigen Fenstern ‚in musivischer Malerei' schmücken.

womit aber noch keine Glasmalerei gegeben ist. Figurenbilder werden zu Anfang des 9. Jahrhunderts, und zwar zuerst in Deutschland, erwähnt, bald darauf in Frankreich[1]. Im 11. Jahrhundert werden Glasmaler aus Tegernsee (Werinher) und Andere im Leben des Bischofs Godehard von Hildesheim (1022—1039) erwähnt, im 12. Jahrhundert Reginhard, Abt zu Sazawa in Böhmen, im 13. Jahrhundert zahlreiche Andere. Theophilus nennt im 12. Jahrhundert die Franzosen als in dieser Kunst besonders bewandert — *Franci in hoc opere peritissimi.* Ihm verdanken wir auch die älteste Mittheilung über die Technik dieser Kunst, die im Grunde nur eine musivische Combination von Glasstücken und Malerei war. Die Glasstücke wurden durch glühendes Eisen geschnitten, bis im 16. Jahrhundert der Diamant zum Glasschneiden in Gebrauch kam. Im Grunde wollte diese Glasmosaik in den Fenstern nichts anderes sein als eine Fortsetzung der bisher die Kirchenwände drapirenden Teppiche, die ja auch als Vorhänge für die Fenster dienten. Der echte Stil der alten Glasmalerei ist daher ein Teppichstil; in das ornamentale Muster werden zuerst einzelne Gestalten von mässiger Dimension, später erst ganze grosse Scenen hineingemalt, so dass dann der Teppichcharakter verloren geht.

Erhalten haben sich bei uns wie in Frankreich nur wenige Fenster des 11. und 12. Jahrhunderts. Dahin gehören in Deutschland die von Hemberger beschriebenen fünf schmalen Oberfenster im Augsburger Dom (vgl. Fig. 188), vielleicht noch das Bild des hl. Theophilus in der S. Peter- und Paulskirche zu Neuweiler im Elsass[2], angeblich auch noch ein Rest mit der Himmelfahrt Christi in Le Mans aus dem 1093 vollendeten, 1156 verbrannten romanischen Dom. Dem 12. Jahrhundert werden bei uns die Babenberger Fürstenbilder im Kapitelsaal zu Heiligenkreuz zuzuweisen sein. Um 1200 fallen die Bilder in der Marienberger Kirche zu Helmstedt, in der Veitskirche zu Veitsberg bei Weida (sitzender Heiland und Königsbrustbild), einige Bruchstücke im Germanischen Nationalmuseum. Aus dem 13. Jahrhundert, aber noch im romanischen Charakter gehalten, sind einige Darstellungen im Dom zu Soest, in Legden, fünf Fenster in S. Cunibert in Köln, drei zu Bücken (mit der Legende der hll. Maternianus und Nikolaus sowie der Geschichte des Herrn), im Strassburger Münster einige ritterliche Heiligenfiguren und drei Königsbilder (Heinrich I?, Friedrich I oder II?, Heinrich II), endlich zwei Fenster in Heimersheim a. d. Ahr und in Wettingen in der Schweiz (1256). Frankreich hat aus dem 12. Jahrhundert zunächst einige Fenster in Cisterciensekirchen, die, gleich denen von Heiligenkreuz, dem strengen Ernst dieses Ordens entsprechend, grau in grau gemalt sind (Pontigny, 1114—1150; Bonlieu, 1119

[1] Vgl. S. 24, Anm. 2 u. 4 die Stelle aus der Vita II S. Ludgeri [um 864]. Von der Frauenkirche zu Zürich heisst es bei Radpert Sangall. [c. 871—876]: ‚Sicque fenestrarum depinxit plana colorum | Pigmentis laquear pigmentaque arte manuque | Artifici et fucis quadrato ex orbe petitis' (Mitth. d. Antiq. Ges. Zürich VIII, Beil. 11). Ein Fenster mit Darstellungen aus dem Leben der hl. Paschasia befand sich um 1052 in S. Bénoit zu Dijon, aber aus welcher Zeit, ist nicht zu ermitteln, und Ém. Davids Versuch, daraus das Bestehen der Kunst zur Zeit Karls des Kahlen († 877) zu erweisen, bleibt unannehmbar. — Um 999 oder 1000 schreibt der Abt Gozbert von Tegernsee an einen Grafen Arnold, die bisher mit alten Vorhängen verschlossenen Kirchenfenster seien jetzt mit bunten Scheiben versehen, so dass nun zum erstenmal der Fussboden der Basilika vom Strahl der Sonne vergoldet wurde (Pez Thesaur. anecd. VI 1, 122). Aber älter ist die Nachricht bei Richer von S. Remy in Reims, wonach Bischof Adalbero (968—989) die Fenster seiner Kirche zuerst mit historiirten Scheiben ausgestattet habe (M. G. SS. III 613).

[2] Vgl. Kraus Kunst u. Alterth. in Elsass-Lothring. I.

bis 1141; Obasine, 1142; Chablis, Sens), dann ausser vier Fenstern in Angers einzelne Fenster aus dem grossen unter Abt Suger in S. Denis geschaffenen Cyklus, in welchen wir ausser einer Verkündigung mit dem Bild des Stifters einem die Kirche krönenden Christus begegnen, der auf der Brust ein Rad mit den sieben Gaben des Heiligen Geistes hat. Verwandt damit sind die ca. 1180 eingesetzten romanischen Fenster in der Kathedrale von Canterbury; von weit grösserem Werthe sind die drei romanischen Fenster im Dom zu Chartres.

Fig. 188. König David. Glasgemälde im Dom zu Augsburg. (Nach Kolb, Glasmalerei des Mittelalters und der Renaissance.)

Mit den grossen gothischen Domen des 13. und 14. Jahrhunderts, den zahlreichen Aufgaben, welche ihr in Bürgerhäusern und Schlössern erwuchsen, wuchs sich die Kunst der Glasmalerei völlig aus, die Technik verbesserte sich; es war namentlich ein grosser Fortschritt, dass die Vitrarii jetzt die Erfindung des Ueberfangglases machten, vermöge deren zwei Glasschichten, eine farblose und eine farbige, aneinander geschmolzen wurden und nun durch theilweises Herausschleifen des farbigen Ueberglases mitten im Roth farblose oder gelbe Stellen erzielt wurden; ferner lernte man ausser der schwarzen noch andere Schmelzfarben aufzunehmen und einzubrennen. Aber schon mit dem 14., vollends dem 15. Jahrhundert verlor sich dafür auch mehr und mehr das Gesetz der Unterordnung unter die Architektur, man verzichtete auf den Charakter einer blossen musivischen Flächenornamentik, gab den Teppichstil auf und setzte förmliche Gemälde in die Fenster, deren Formgebung den Schein der Plastik oder die perspectivische Wirkung ganzer Compositionen mit landschaftlichem Hintergrund und Beiwerk beabsichtigte. Die Langhausfenster in den Domen zu Strassburg und Freiburg i. B. aus dem 13. und 14. Jahrhundert (Meister Johann von Kirchheim in Strassburg, um 1348; vgl. Fig. 189), die Fenster im Domchor zu Köln (1320), die zu Königsfelden (1321—1354), zu Oppenheim, Walburg, Niederhaslach, Regensburg sind bei uns die Hauptzeugen der Blüte der Hochgothik; wie in Frankreich die Fenster zu Evreux, Bayeux, Chartres, Bourges. Unter den spätgothischen nennen wir diejenigen von Köln (Nordschiff des Doms, 1507 bis 1509; von Meister Lewe von Kaiserswerth), Altenberg, Altthann, S. Magdalenen in Strassburg, Thann, Wettingen, Regensburg, Inkofen (1447), Straubing, S. Stephan in Wien, in der Schlosskapelle zu Wiener-Neustadt (1479), Nürnberg u. s. f. In den französischen und burgundischen Kirchen wurden im 14. und 15. Jahrhundert zahlreiche uns dem Namen nach bekannte Verriers beschäftigt. Nach Italien

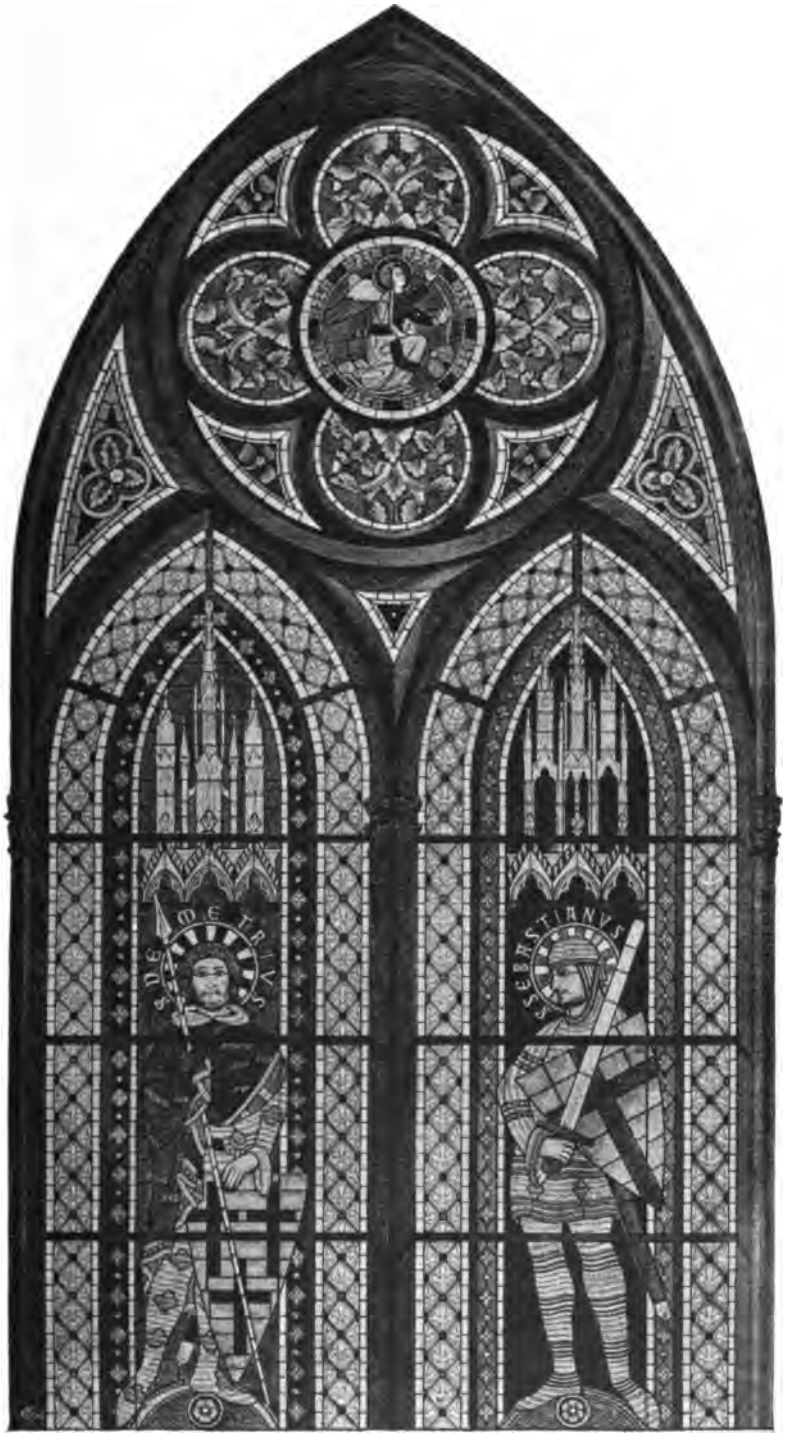


Fig. 189. Glasfenster aus dem Strassburger Münster.

scheint die Glasmalerei erst mit der Gothik eingedrungen zu sein. Fenster in Assisi (13. Jahrhundert) und Orvieto (14. Jahrhundert) werden hier als

älteste Proben derselben erwähnt; Orcagna soll in S. Croce die Kreuzabnahme im vordern Rundfenster geschaffen haben; die Jesuaten und Humiliaten treten insbesondere als Glasmaler auf. Indessen ist jenseits der Alpen diese Kunst nie entfernt zu der Höhe wie bei uns gediehen.

Im 15. Jahrhundert fand die Glasmalerei allgemeinste Verwendung zum Schmucke profaner Gebäude; aus diesem und dem 16. Jahrhundert stammen namentlich die zahlreichen Schweizerscheiben mit adeligen und bürgerlichen Wappen. Bedeutende Aufgaben fielen der kirchlichen Glasmalerei auch jetzt noch zu, so in Köln, Kyllburg, Freiburg i. B. (Chorumgang), Naumburg (Markgrafenfenster des Veit Hirschvogel, 1515), Braunschweig, Ulm, Augsburg, Wien u. s. f. Berühmt sind die 44 Fenster der Johanniskirche in Gouda (1555—1603), zum Theil von den Gebrüdern Dirk und Wouter Crabeth, die Malereien des Abraham Diepenbeck (ca. 1589) in S. Gudule zu Brüssel. In Spanien erhielten die Dome zu Burgos, Toledo, Sevilla, Cuenca, Valencia, in Portugal das Kloster S. Maria da Victoria (Batalha) jetzt ihren Hauptschmuck an zum Theil von niederländischen Meistern gelieferten Fenstern. Das 15. Jahrhundert schuf auch in Italien manch namhaftes Werk der Art, wie Stefano da Pandino's (1432) berühmtes Fenster im Mailänder Dom. Guglielmo da Marcilla, den J. Burckhardt den bedeutendsten Glasmaler der raffaelischen Zeit nennt, kam mit Bramante nach Rom, wo er für den Vatican und S. Maria del Popolo arbeitete. Mit seinem Schüler Pastorino (1592) erlischt die Glasmalerei in Italien. Etwas länger erhielt sie sich in Frankreich, wo die Schlösser von Vincennes und Ecouen in den Arbeiten Jean Cousins und Bernard Palissy's köstliche Erzeugnisse der Renaissance besassen und noch 1766 der Benedictiner Pierre Regnier als Glasmaler arbeitete. In England räumte der Puritanismus mit der Glasmalerei auf, die 1617 schon in Böhmen nicht mehr geübt wurde. In den Niederlanden erhielt sich, durch Einflüsse der Rubens'schen Schule eine Zeitlang künstlich gehalten, noch ein Rest der Kunst; aber schon 1775 konnte der Kunstschriftsteller James Barry die Kunst, auf Glas zu malen und gothisch zu bauen, als Beleg für den barbarischen Geschmack der Zeiten Heinrichs VIII und Franz' I anführen. Die ‚Aufklärung' des philosophischen Jahrhunderts warf die gemalten Fenster aus zahllosen Kirchen erbarmungslos heraus und ersetzte sie durch saubere Scheiben aus weissem Fensterglas. Das Grab, welches den Glauben der nordischen Völker begrub, deckte auch die letzten Reste ihrer Poesie und Kunst.

Achtzehntes Buch.

Technische und Kleinkünste vom 11.—15. Jahrhundert.

I.

DIE Mosaik-, Buch- und Glasmalerei des Mittelalters haben wir bereits im Zusammenhang mit der Gesammtentwicklung der zeichnenden Künste betrachtet, weil sie zu diesen in der allerengsten Beziehung stehen. Es erübrigt uns, noch einen flüchtigen Blick auf die übrigen Zweige des Kunstgewerbes zu werfen, insoweit dasselbe die Einflüsse der christlichen Idee verräth; denn ein tieferes Eingehen auf die technische Seite dieses Gegenstandes ist durch die Natur und Aufgabe unseres Werkes ausgeschlossen [1].

Goldschmiedekunst. Email.

Die Goldschmiedekunst der romanischen Periode ruht ganz auf der Grundlage, welche die karolingisch-ottonische Kunst geschaffen hatte (s. o. II 42). Der rheinische Grubenschmelz tritt im 11. und der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts vollkommen an die Stelle des eingegangenen byzantinischen Zellenschmelzes. Die grössten Schöpfungen des *émail champlevé* fallen in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts und vertheilen sich auf die Schulen von Trier, Siegburg, Köln und die durch lebhaftere und buntere Farben sich kennzeichnende französische Kunst (Verduner Altaraufsatz in Klosterneuburg bei Wien, 1181). Es sind ausser den Altaraufsätzen meist Reliquiarien und Tragaltäre, an denen sich die Email- und Goldschmiedekunst bewährt (Hauptwerke: in Aachen der Schrein mit den Gebeinen Karls d. Gr.; andere in Köln, Siegburg, Xanten, Trier; in Deutz der Heribertschrein; in Köln der der hl. drei Könige, um 1220—1230); den Reliquiarien gibt man meist die Gestalt einer Basilika, hie und da einer Kuppelkirche (die beiden Hauptexemplare dieser Form befinden sich in der Sammlung des Herzogs von Cumberland und im South Kensington Museum zu London). Auf diesen Werken ist das Niello nicht vertreten, welches wir doch schon im alamannischen Gräberschmuck beobachten; dagegen findet es sich auf dem Thassilokelch, der Patene Bernwards von Hildesheim und dem berühmten Speisekelch von Wilten (bei Innsbruck). Die romanische Epoche wendet sich dann vom Golde weg häufiger der Bronce und den ihr verwandten Legirungen des Roth- und Gelbgusses zu, der sich in den Wassergefässen, Mörsern, Kannen, Leuchtern, Buchbeschlägen der Zeit bethätigt, oft in einer dem Geiste der damaligen Völker entsprechenden Weise, die selbst die an heiligster Stätte gebrauchten Gegenstände in grotesker Gestaltung bildet, wovon die Aqua-

[1] Vgl. für das Folgende ausser Labarte Histoire des arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la renaissance (4 vols., Par. 1864—1868; 2e éd., 3 vols., Par. 1872) besonders Bucher Gesch. d. techn. Künste. 3 Bde. Stuttg. 1875—1893. — J. v. Falke Gesch. des deutschen Kunstgewerbes (Gesch. der deutschen Kunst Abth. V). Berl. 1888.

manilien mit ihren seltsamen Thierbildungen Zeugniss geben, nicht minder die Fussgestelle der Candelaber, deren Symbolik uns anderwärts noch zu beschäftigen hat (Candelaberfuss im Dom zu Prag, 12. Jahrhundert). Ein anderes Object, welches dem Bronceguss grossartige Entfaltung gestattete,

Kronleuchter.

war der Kronleuchter oder die Lichterkrone. Deutschland besass in der romanischen Zeit eine Reihe kostbarer Werke dieser Art, welche bis auf die Lichterkronen von Aachen (Stiftung Friedrichs I), Hildesheim (vollendet unter Bischof Hegilo, 1179) und Komburg (Mitte des 12. Jahrhunderts) leider zerstört worden sind. Die Eisenkunst blüht erst in der gothischen Periode recht auf, doch beginnt sie schon jetzt sich in Beschlägen und Bändern, in Gittern

Holzsculptur.

und Waffen zu entwickeln. Im Hause herrscht das Holzmöbel vor, das nun auch in die Kirche einzudringen anfängt. Indessen hat uns die romanische Periode nur äusserst wenige Denkmäler dieser Gattung hinterlassen. Dahin gehören der Faltstuhl der Aebtissin Gertraud II (1238—1252) von Nonnberg bei Salzburg[1] und einige Chorstühle in S. Victor zu Xanten[2] und Ratzeburg.

Weberei.

Wenig unterrichtet sind wir über die Weberei der romanischen Epoche, von der uns ausser einigen Wandbehängen im Domschatz zu Halberstadt mit alt- und neutestamentlichen Scenen und einigen Resten in Quedlinburg so gut

Stickerei.

wie nichts übrig geblieben ist. Glücklicher sind wir hinsichtlich der Stickerei, welche frühzeitig von den angelsächsischen Frauen eifrig gepflegt wurde und als deren merkwürdigstes Denkmal uns der 63 *m* lange Teppich von Bayeux erhalten ist (vgl. Fig. 190), ein Werk des ausgehenden 11. oder beginnenden 12. Jahrhunderts, welches, ohne hinreichenden Beweis, der Königin Mathilde, Gemahlin Wilhelms des Eroberers, zugeschrieben wurde und das trotz seiner Unbehülflichkeit in der Zeichnung und Armuth der Erfindung doch als eine sozusagen authentische Erzählung der Eroberung Englands durch die Normannen — namentlich auch nach der Seite des Costümlichen — grösstes Interesse beansprucht[3].

In Zeichnung und Erfindung viel höher stehen die Stickereien, mit welchen im 11. und 12. Jahrhundert, namentlich von sächsischer Frauenhand, kirchliche Gewandstücke, wie Caseln, Pluvialien, Dalmatiken u. s. f., versehen wurden und welche bald Scenen aus dem Alten und Neuen Testament, oder aus dem Leben der Heiligen, bald allegorisch-symbolische Bilder, zu denen gewiss der Beirath theologisch gebildeter Personen gefordert wurde, darstellten. Ein hervorragendes Beispiel dieser Erzeugnisse ist der von der Königin Gisela, Gemahlin des Königs Stephan des Heiligen, 1031 gestickte ungarische Königsmantel zu Ofen[4], zu dem sich ein Pendant (oder eine Vorlage) im S. Martinsstifte bei Raab erhalten hat. Daneben sind der Kaisermantel Heinrichs II in Bamberg, dann die Pluvialien und Caseln aus S. Blasien im Schwarzwald (jetzt in S. Paul in Kärnten), endlich der Ornat und das grosse Antependium im Frauenstift von Goess in Steiermark zu nennen[5].

---

[1] Abgebildet bei Falke S. 60.

[2] Aus'm Weerth Taf. 19; Falke S. 63.

[3] Jubinal Les tapisseries historieés. — L. de Farcy La broderie du IXe siècle jusqu' à nos jours. Angers 1890.

[4] Abgebildet nach Bock bei Falke zu S. 71.

[5] Für letztere siehe Mitth. d. k. k. Centralcomm. III (1858) und Farcy I 77 s. — Für S. Blasien (Casel des 12. Jahrhunderts, desgl. des 13. Jahrhunderts, Pluviale des 13. Jahrhunderts) siehe Kraus Kunstdenkm. d. Grossherzogth. Baden III (1892) 103 f. und Atlas; Christl. Inschr. d. Rheinl. II, Nr. 88. 89. Der Mantel Heinrichs II und das Paludamentum von Bamberg bei Farcy (I u. II), wo auch die gleich zu erwähnenden Stücke abgebildet sind.

Dem 12. Jahrhundert gehören auch mehrere Broderien in Halberstadt, eine im Hôtel Cluny, die Stickereien aus dem Reliquienkasten des hl. Ewald (Köln),

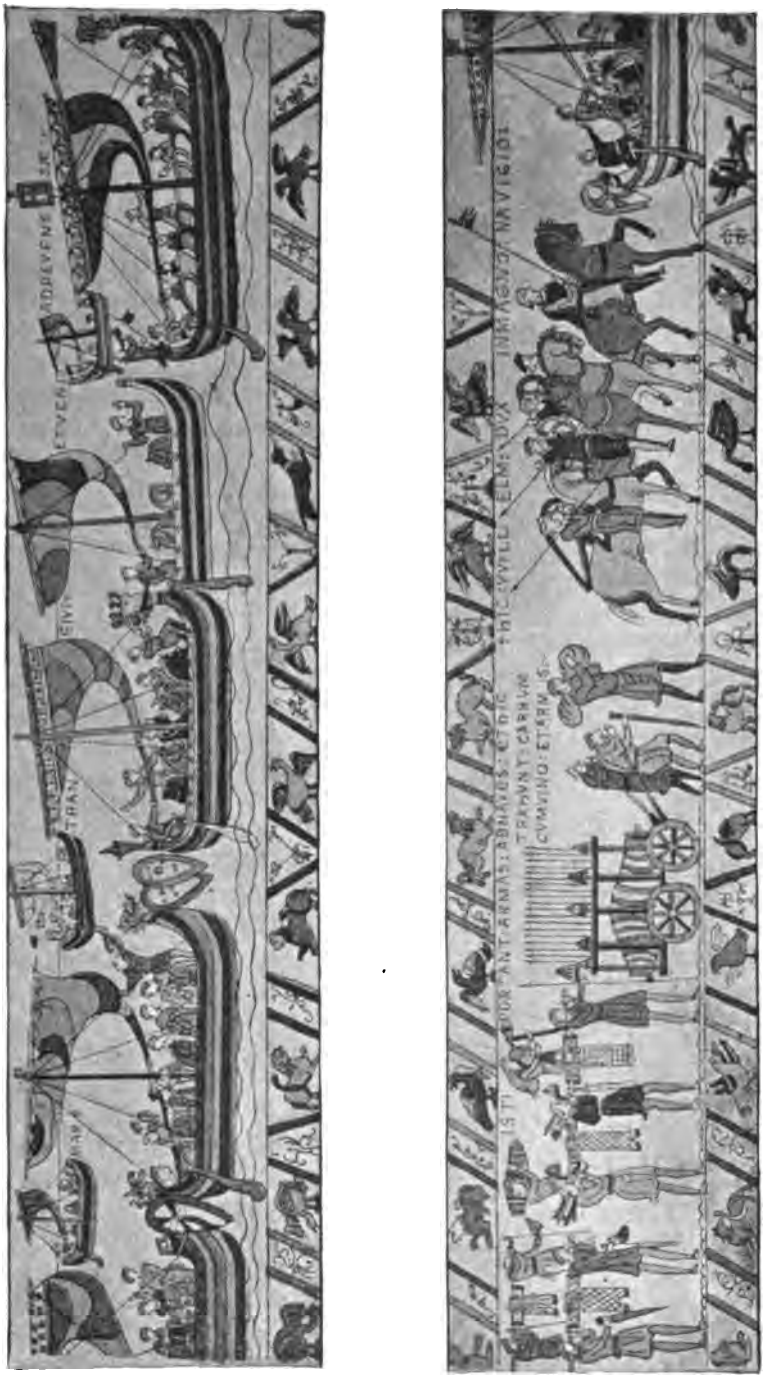


Fig. 190. Vom Teppich zu Bayeux.

die Casel, der Besatz der Albe und die Mitra des hl. Thomas zu Canterbury, das Superhumerale des Doms zu Regensburg, das *Paludamentum cum rotis*

et equitantibus im Schatz zu Bamberg, die sogen. Dalmatica Leo's III in S. Peter in Rom, die Schuhe des hl. Malachias in Châlons-sur-Marne; dem 12.—13. Jahrhundert die Schuhe in der Collection Gey und in Pontigny, die Stola ebendaselbst an. Aus dem 13. Jahrhundert ist der Mantel Otto's IV in Braunschweig, die Stickerei zu Sens, die Orfrois in Halberstadt und im Hôtel Cluny zu erwähnen.

II.

Textile Kunst der Gothik.

Die gothische Zeit zeigt in der textilen Kunst eine vielfach ausserhalb der übrigen Kunstbewegung stehende Ornamentation, welche, dem Ursprung der Weberei entsprechend, vielfach die Motive des orientalischen Gewebes festhält. Dies gilt aber nicht von den in Deutschland, Flandern und Brabant aus Wolle gewirkten Teppichen oder Tapeten, deren Hauptblüte zwischen 1350—1450 fällt und welche in Haus und Kirche gleich benöthigt waren. Die Verschiedenheit der Verwendung bedingte die Wahl der eingewirkten Sujets. Profane Werke stellten Spiele oder Liebesscenen, Geschichten aus Tristan und Isolt, den Minnehof (Teppich des Germanischen Museums) u. dgl. dar. Eines der frühesten Beispiele von Stickerei, nicht Weberei, ist der von den Nonnen im Kloster Wienhausen bei Celle zwischen 1250—1280 auf Leinwand gestickte Teppich mit den Liebesscenen aus Gottfrieds Bearbeitung der Geschichte Tristans und Isoltens und niederdeutschen Beischriften. Die kirchlichen Werke zeigen nur den Weltenrichter, wie der Teppich des Germanischen Museums[1]. Die schönste Stickerei des 14. Jahrhunderts bei uns ist das Pirnaer Antependium in Dresden mit der Krönung Mariens durch Christus[2], wo schon der vollkommene Plattstich auf Leinwandgrund zur Anwendung kommt. Diese Technik gestattete der Stickerei jetzt, in der Schilderung der Gesichter u. s. f. mit der Malerei zu concurriren und förmliche Bilder zu schaffen, wie wir sie in den burgundischen Teppichen, Ornaten, Fahnen (Wien, Bern) bewundern. Für die kirchliche Stickerei, welche die priesterlichen Gewänder jetzt bald mit steifen Reliefs überhäufte, mag Köln ein Hauptsitz gewesen sein. Von anziehenden Werken der gothischen Periode seien noch erwähnt[3]: der Altar des Hôtel Cluny und der des Louvre (13. Jahrhundert), die Cappa in Anagni (desgl.), die Mitren des Nationalarchivs zu Paris (14. und 15. Jahrhundert), die sogen. Cappa Leo's III in Aachen (13. Jahrhundert), das Pulttuch von Xanten (15. Jahrhundert), die Cappa von Syon im South Kensington Museum, ebenda die Cappa aus Hildesheim (beide 13. Jahrhundert), die Cappa von Aroca im Museum zu Madrid (13. Jahrhundert), der Besatz einer Albe in Sens (desgl.), die Casel im Dom zu Reims (13. Jahrhundert), die Cappa im Museo Civico zu Bologna (desgl.), der Altarschmuck zu Château-Thierry (desgl.), zu Toulouse, die Mitra des Jean de Marigny (1347) zu Evreux, der Schmuck im Dom zu Salzburg (14. Jahrhundert), die Dalmatica zu Anagni, die Casel ebendaselbst (beide 13. Jahrhundert), der orientalische Teppich aus Palermo im Hôtel Cluny, Mitren zu Halberstadt, im Hôtel Cluny, im Nationalarchiv zu Paris (14. und 15. Jahrhundert), die Dalmatica im Kaiserlichen Schatz zu Wien (14. Jahrhundert), der Mantel im Lateran zu Rom (desgl.), die Cappa Pius' II zu Pienza (14. Jahrhundert) u. s. f. — alles Werke, in denen man die erstaunliche Geschicklichkeit frommer Frauenhände und den Anreiz bewundert,

[1] Katalog Taf. X u. XIV.
[2] Falke zu S. 171.
[3] Die Abbildung der betreffenden Werke bei Fabcy I u. II.

welchen das kirchliche Cultbedürfniss fort und fort diesem Zweige des Kunstgewerbes zuführte.

Neue Bedingungen des Kunsthandwerkes.

Wie auf dem Gebiete der textilen Kunst, so hat auch auf fast allen anderen Gebieten des Kunstgewerbes der zunehmende Luxus, die reichere und bequemere Entfaltung des materiellen Lebens neue Aufgaben geschaffen und ungleich höhere Leistungen bedingt. Die Ausbildung des Städtewesens, die Entstehung eines wohlhabenden und mit den bevorzugten Classen des Adels und der Geistlichkeit bald an Einfluss rivalisirenden Bürgerthums kommen hinzu, um das Kunsthandwerk in ganz neue Bahnen zu lenken. Die Bildung der geschlossenen Zünfte bedeutete den Uebergang desselben aus der Hand der Mönche in die der Handwerker und bürgerlichen Künstler. Die Selbstlosigkeit des in seiner Klosterzelle um Gottes willen arbeitenden Religiosen, dessen Name kaum genannt wurde, ging nun dahin. Man arbeitete jetzt um irdischen Lohn, aber doch nicht ohne den Blick nach oben zu wenden. Die gothische Periode bewahrte im ganzen noch den vollen idealen Zug; die zünftigen Ordnungen, die obrigkeitliche Ueberwachung namentlich der Goldschmiede und ihrer Erzeugnisse, die strenge Gesetzmässigkeit des architektonischen Princips stellten ein Aequivalent dar für die entfallende Strenge des hierarchisch-traditionellen Zuges, welcher die ältere Kunstübung beherrscht hatte. Die stärkere Betheiligung des Volksgeistes brachte das Element des Witzes und Humores in die Kunst hinein und gab ihr jenen gemüthlichen Charakter, der uns in den Schöpfungen der Periode so köstlich entgegentritt und der so laut von der Naivetät, dem frohen, in seinem Glauben beglückten, von der Zerrissenheit der modernen Menschenseele nichts ahnenden Sinn des Mittelalters redet.

Metalltechnik.

Freilich, nicht nach allen Richtungen sehen wir nur Fortschritt. So in der Metalltechnik. Die kostbaren grossen Reliquiarien der vorhergehenden Perioden und die Anwendung des Grubenschmelzes verschwinden. Die neue Zeit legt den Nachdruck auf edles Metall, daher sinkt die Bearbeitung der Bronce und des Kupfers, und von Italien aus dringt seit Ende des 13. Jahrhunderts das ‚translucide Email auf Silbergrund' *(émail de basse taille)* ein, welches die Wirkung des Miniaturgemäldes erstrebt und das 14. und 15. Jahrhundert beherrscht. Den Geschmack an farbigem Schmuck trägt jetzt auch die Goldschmiedekunst an sich, welche in den Kusstäfelchen und besonders den Ostensorien (Schaugefässen für Reliquien) und Monstranzen glänzendste Bethätigung sucht. Hatte die romanische Kunst in ihren Reliquienschreinen das basilikale Langhaus dargestellt, so veranschaulicht die gothische Monstranz den Durchschnitt eines gothischen Doms mit seinen Spitzbogen, Wimpergen, Fialen, Krabben und Kreuzblumen. Auch der Messkelch und bald noch weit mehr der weltlichen Freuden dienende Pokal, der Rathsbecher, der Tafelaufsatz, die mannigfachen Juwelierarbeiten und Schmucksachen verrathen die fortschreitende Entwicklung dieses Kunstzweiges und die zunehmende Freude an reichen Formen und edlem Material. Der Kronleuchter macht den flotten, die Lüsterform des 16. Jahrhunderts vorbereitenden, aus verschlungenen Armen bestehenden Formen Platz; Kannen und Kessel gewinnen schlankere Gestalt, die freilich die charakteristischen und durch ihre grotesken Thierfiguren merkwürdigen Formen der romanischen Zeit bedauern lässt. Beliebt waren die Becken und Schüsseln, welche mit ihren willkürlich eingeschlagenen gothischen Schriftzügen bis ins 17. Jahrhundert den Markt beherrschen und wol zum grossen Theil auf Nürnberg zurückweisen —

meistens wol häuslichem Gebrauch gewidmet, während auch jetzt noch reicher und vornehmer behandelte Taufschüsseln (Badenweiler) vorkommen.

Eisengothik. Einen höchst bemerkenswerthen Kunstzweig bildet jetzt die Eisengothik, deren unter dem Hammer entstehende Ornamentik ein ganz eigenartiges und originelles Blatt- und Blumenwerk aufweist, sei es mehr in einer plastischen, sei es in einer der Architektur entlehnten Richtung. Gab die Waffenrüstung des Ritters dem Schmied und Schlosser ausgiebigste Beschäftigung, so fehlte es auch im Hause wie in der Kirche nicht an Gelegenheit, die Fertigkeit dieser Kunsthandwerker zu erproben. Die Gothik hat in ihren Thürschlössern und Thürbeschlägen, Thürklopfern und Gittern, in der Verkleidung von Cassetten und Truhen, in ihren Bändern und Rosetten, in ihren Glocken und Schellen die köstlichsten Proben ihres Geschmackes und ihres hohen Geschickes nach dieser Richtung hinterlassen.

Holzarbeiten. Derselbe Zug tritt uns auch in der Holzarbeit der Gothik entgegen. Das Mobiliar der ältern Zeit war einfach, flach, vergoldet oder bemalt. Jetzt wird es unendlich reicher, es wird plastisch gestaltet und statt der Bemalung mit Schnitzerei versehen. Das constructive Element wirkt auch hier in dem Verhältniss des Rahmen- und Füllwerkes ein. Dann bewahrt die gothische Holzarbeit die Vorliebe für seltsame Thier- und Menschenbildungen, für Pflanzenornament, das bald naturalistisch bald völlig stilisirt uns entgegentritt. Das Relief wird bald flach bald hoch behandelt. Das Haus verlangte von diesem Kunsthandwerk Wandbekleidungen, Deckenschmuck, Stühle, Bänke, Betten; die Kirche Verkleidungen und Gestühl, Betstühle, Altäre, Baldachine. Georg Syrlins Chorgestühl in Ulm (1469—1474) dürfte das reichste Werk dieser Schnitzerei sein, dessen sich Deutschland zu rühmen hat. Auch in Truhen und Schränken, in Kasten, Lehnstühlen und Schemeln hatte sie sich zu bewähren.

Ledertechnik. In gleicher Weise zeigte auch die Ledertechnik den Charakter des gothischen Stiles, sei es in ausgeschnittener Zeichnung, sei es in Färbung und Bemalung oder in mit Metallstanzen eingeschnittenen Mustern. Den hauptsächlichsten Gebrauch von dieser Kunst machte die Kirche in den Buchdeckeln und Einbänden der Chorbücher, in Etuis und Schmucksachen, Dinge, in denen allerdings das 16. und 17. Jahrhundert vor allem sich bethätigten.

Neunzehntes Buch.

Die Ikonographie und Symbolik der mittelalterlichen Kunst.

I.

Anfänge des ikonographischen Studiums.

VIEL später erst als die altchristliche Ikonographie ist diejenige des Mittelalters Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung und Darstellung geworden. Das Interesse, welches zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert der letztern entgegengebracht wurde, ging im wesentlichen nicht über das des praktischen Hagiologen, des ausübenden Künstlers oder des Heraldikers hinaus. Diesen Absichten dienten schon seit dem Renaissancezeitalter zahlreiche Illustrationswerke, die auch heute noch in Anbetracht des von ihnen gebotenen Materials ihren Werth keineswegs gänzlich verloren haben, sei es dass sie das Leben der Heiligen, sei es dass sie Pflanzen- und Thierbücher durch umfangreiche Holzschnittfolgen zur Veranschaulichung bringen[1]. Eine Begründung der Ikonographie aus der Heiligen Schrift und der hagiographischen Litteratur versuchte bereits 1570 der Löwener Theologe Johannes Molanus[2], in freilich sehr unvollkommener, aber doch heute noch beachtenswerther Weise. Trotz dieses ersten Anlaufes stellte sich noch lange keine wissenschaftliche Behandlung des Gegenstandes ein; merkwürdigerweise haben auch Bosio's für ihre Zeit so werthvollen Arbeiten für die altchristliche Symbolik keinen Einfluss auf den Betrieb der mittelalterlichen Ikonographie gewonnen. Erst die mit der Ausbildung der romantischen Bewegung des 19. Jahrhunderts gegebene Anregung führte zu einem umfassenden und eindringlichen Studium der letztern. Und zwar haben hauptsächlich Frankreich, Deutschland und England sich an solchen betheiligt. Unter den Franzosen hat die von den

---

[1] Dahin gehören die zahlreichen Drucke des Anton Koberger in Nürnberg (vorab der ‚Schatzbehalter der wahren Reichthümer des Heils und der ewigen Seligkeit' mit Wohlgemuts Schnitten, 1491) und J. Grüninger in Strassburg (so dessen Passional, 1502); ferner H. Burgkmairs u. A. ‚Oesterreichische Heilige'; L. Cranachs ‚Hortulus animae', 1520 u. 1550; L. Rabus von Memmingen ‚Der Heiligen auserwählten Gottes Zeugen, Bekennern und Martyrern etc.', Strassb. 1552; ‚Salus animae', Nürnb. 1520 (mit Holzschnitten von Springinklee); ‚Vitae sanctorum', ebd. 1488; ‚Sanctorum et martyrum Christi Icones quedam artificissimae', Francof. apud Ch. Egenolphium (mit Holzschnitten von H. S. Beham?); ‚Solitudo sive vitae Patrum eremicolorum' (mit Stichen von Sadeler); ‚Speculum pudicitiae' (mit Stichen von Sadeler nach M. de Vos); ‚Ecclesiae anglicanae Trophaea', Romae 1584 (mit Stichen von J. B. de Cavalleriis); ‚Sacrus Eremus' (mit Stichen nach Zeichnungen des Abr. Bloemaert); I. Galle ‚Iconum sacrarum Farrago', Antw. 1648; Ricci ‚Triumphus Jesu Christi crucifixi', Antw. 1614 (mit Stichen von A. Collaert); ‚Heilige Augen- und Gemüthslust, vorstellend alle Sonn-, Fest- und Feyertägliche Evangelien mit Episteln und Lectionen', Augsb. 1756 (mit Kupferstichen von Joh. Ulrich Kraus).

[2] De historia ss. imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusus Libri IV. Auctore Ioa. Molano, Reg. theol. etc. Beste Ausg.: rec. Joa. Natalis Paquot, Lovanii 1771. 4°.

Franzosen. Montalembert, Ozanam, Rio u. A. getragene Bewegung der *Fils des croisés* die ikonographischen Studien in hohem Grade beeinflusst. Die von dieser Richtung hervorgerufenen oder begünstigten archäologischen Zeitschriften (Didrons Annales d'archéologie chrétienne, 1844—1881, und De Caumonts und seiner Nachfolger Bulletin monumental, zuletzt die Revue de l'art chrétien) wurden die Hauptträger dieser Bestrebungen. Die hervorragendsten Arbeiten, welche hier geschaffen wurden, waren diejenigen Didrons[1], de Bastards[2] und der Jesuiten Cahier und Martin[3]. Nachdem durch die Thätigkeit dieser und anderer Gelehrten das ikonographische Material eine ausserordentliche Bereicherung erfahren und in der Erklärung desselben ein freilich häufig noch auf Irrwegen wandelnder, immerhin Bedeutendes leistender Scharfsinn aufgewendet war, konnte der Versuch systematischer Darstellungen und kürzerer Lehrbücher der mittelalterlichen Ikonographie unternommen werden, wie es unter den Franzosen vorzüglich Guénebault[4], Crosnier[5], Cahier[6], Corblet[7], Auber[8], Grimoüard de Saint Laurent[9], neuestens Cloquet[10] und Barbier de Montault[11] mit grösserm oder geringerm Erfolg versucht haben. So schätzbar diese Leistungen sind, so fussen sie doch grossentheils zu ausschliesslich auf dem den Franzosen zunächst bekannten oder zugänglichen Material; andererseits lassen gerade die umfangreichsten derselben, wie die Studien Cahiers und Martins, es doch an einer zuverlässigen und sichern Handhabung der Kritik fehlen. Man kann

Engländer. im Grunde das nämliche von den englischen Unternehmungen ähnlicher Art sagen, unter denen, neben Husenbeths gutem Wörterbuch[12], diejenigen zweier Damen, Luise Twining[13] und Mrs. Jameson[14], rühmende Hervorhebung ver-

---

[1] Didron Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu. Par. 1843; ders. Manuel d'iconographie chrét., grecque et latine etc., trad. du manuscr. byzantin: Le Guide de la peinture, par Durand. Par. 1845. (Das Malerbuch vom Berge Athos, deutsch von G. Schäfer. Trier 1855; siehe oben I 582.)

[2] Aug. de Bastard Études de symbolique chrétienne. Par. 1851.

[3] Cahier et Martin Monographie de la cathédrale de Bourges: Vitraux peints du 13e siècle. 2 vols. Fol. Par. 1841—1844; dies. Cathédrale de Chartres. Ebd. s. a.; dies. Mélanges d'arch., d'hist. et de litt. sur le moyen-âge. 4 vols. Paris 1847—1856; dies. Nouveaux Mélanges. 4 vols. Paris 1874 ss.

[4] Guénebault Dict. iconogr. des monum. de l'antiq. chrét. etc. Par. 1843—1845; besonders Dict. iconographique. Par. 1850 (Migne t. XLV).

[5] Crosnier Iconographie chrét. Caen 1848 und Tours 1876. Von den kleineren Handbüchern ist dasjenige Crosniers immer noch das empfehlenswertheste.

[6] Cahier S. J. Caractéristiques des Saints. 2 vols. Par. 1867. Kostbares Material, aber kritiklose Willkür in der Handhabung desselben.

[7] Corblet Vocabulaires des symboles et des attributs employés dans l'iconogr. chrét. Par. 1877. (Brauchbar.)

[8] Auber Hist. et théor. du symbolisme rel. avant et depuis le christianisme. 4 vols. Par. u. Poit. 1870. (Diffus und vielfach unkritisch.)

[9] Grimoüard de Saint Laurent Guide de l'art chrét., études d'ésthétique et d'iconographie. 6 vols. Par. 1865; ders. Manuel de l'art chrét. Par. 1878.

[10] Cloquet Élém. d'iconogr. chrét. Types symboliques. Lille 1890.

[11] Barbier de Montault Traité d'iconogr. chrét. 2 vols. Par. 1890.

[12] F. C. Husenbeth Emblems of Saints. 2 Lond. 1860. (Eines der nützlichsten Bücher dieser Art.)

[13] L. Twining Symbols and Emblems. Lond. 1858; dies. Types and Figures of the Bible. Lond. 1855.

[14] Mrs. Jameson History of Our Lord, cont. by Lady Eastlake. 2 vols. Lond. 1872; dies. Legends of the Madonna. 2 Lond. 1872; dies. Legends of the Monastic Orders. 2 Lond. 1872; dies. Sacred and Legendary Art. 2 vols. Lond. 1874. (Apostel, Martyrer und andere Heilige.) — Ueber das Leben dieser merkwürdigen Frau (Anna Brownell-Murphy, geboren zu Dublin 1794, gest. 1859) siehe G. Macpherson Mem. of the Life of Anna Jameson. Lond. 1878.

dienen. Daneben darf nicht unerwähnt bleiben, welch reichen Zuwachs unsere Kenntniss mittelalterlicher Ikonographie den auf Erforschung der irischen, schottischen und englischen Alterthümer ausgehenden Bestrebungen von Lord Dunraven, Muir, Margaret Stokes, James Drummond, O'Neill, Arthur Mitchell, Jos. Anderson, Petrie u. A. zu danken hat.

Deutsche Arbeiten d. 19. Jahrh.

Auch in Deutschland lehnten sich zunächst die ikonographischen Studien einer Anzahl von Kunstfreunden und Dilettanten an die romantische Richtung des religiösen und politischen Lebens an. Die Thätigkeit der Romantiker selbst hatte manchen Anstoss nach dieser Seite gegeben und namentlich den Parallelismus in der Bildersprache der mittelalterlichen Poesie und Kunst ins Bewusstsein gebracht. Die Schriften der Helmsdörfer[1], Alt[2], Hack[3], v. Radowitz[4], Dursch[5], Wessenberg[6], auch bei aller Verschiedenheit der Tendenz und Färbung, diejenigen Kreusers[7], W. Menzels[8] standen mit dieser Zeit und Auffassung in Fühlung, während Grüneisen[9], Piper[10], Augusti[11] den Antheil der protestantischen Theologie an unserm Gegenstande vertreten. Pipers ‚Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst' (1847—1851), obgleich unvollendet, stellte doch durch das Eingehen auf die kritischen Fragen einen namhaften Fortschritt in der Behandlung dar, den man dann auch in den schätzbaren Untersuchungen Zapperts und Heiders, namentlich für die Thiersymbolik, zu constatiren hatte. Bei all dem hatte noch Niemand daran gedacht, die gesammte Grundlage der mittelalterlichen Ikonographie zu untersuchen und zu einer kritischen Einsicht in Quellen der christlichen Kunstvorstellungen vorzudringen. Wol hatte auch schon de Bastard (p. 504) die Nothwendigkeit betont, sehr verschiedene Quellen für dieselbe aufzusuchen. Aber mit sicherer Hand zuerst in dies ganze Gebiet hineingegriffen zu haben, bleibt das Verdienst Anton Springers, dessen ‚Ikonographische Studien' (1860) in der That epochemachend für unsern Gegenstand wurden[12]. Bisher hatten die beliebtesten Abirrungen vom Richtigen in der Erklärung mittelalterlicher Bilder darin bestanden, dass man entweder zu wenig oder zu viel hineininterpretirte. Jetzt wurde denn doch ein für allemal festgestellt, dass es der didaktischen Tendenz der alten Kunst vollkommen widerspräche, wollte man die phantastischen Thier- und plumpen, rohen Menschengestalten der frühmittelalterlichen Bildnerei nur als Erzeugnisse ungeschlachter Barbarei geringschätzig beiseite werfen und gar nicht auf ihren Inhalt prüfen. Andererseits musste Einspruch erhoben werden gegen die Manie des übermässigen Symbolisirens und der unberechtigten Hereinziehung von fremden Elementen

Springer.

[1] (Helmsdörfer) Christl. Kunstsymbolik und Ikonogr. Frankf. a. M. 1839.

[2] H. Alt Die Heiligenbilder. Berl. 1845.

[3] Hack Der christl. Bilderkreis. 1836.

[4] (von Radowitz) Ikonographie. Berl. 1834.

[5] G. M. Dursch Symbolik der christl. Religion. 2 Bde. Tübing. 1858—1859.

[6] Freih. Ign. Heinr. v. Wessenberg Die christl. Bilder ein Beförderungsmittel des christl. Sinnes. 2 Bde. Const. 1827. (Geistvoll und viel zu wenig beachtet.)

[7] Kreuser Bildnerbuch als Leitfaden für Kunstschulen u. s. f. Paderb. 1863 (immer noch, namentlich für Praktiker, brauchbar); ders. Christl. Kirchenbau, Bonn 1851, und Wiederum Christl. Kirchenbau. Brixen 1868 bis 1869.

[8] Wolfgang Menzel Christl. Symbolik. 2 Bde. Regensb. 1854. (Von reicher Belesenheit, wenn auch nicht immer von methodischer Durcharbeitung zeugend.)

[9] Grüneisen Die bildl. Darstellung der Gottheit. Stuttg. 1828.

[10] F. Piper Mythologie u. Symbolik der christl. Kunst von der ältesten Zeit bis ins 16. Jahrh. I. 1-2 Weim. 1847—1851.

[11] Augusti Denkw. XII und Beiträge I bis II (siehe oben).

[12] A. Springer Ikonographische Studien (in Mitth. d. k. k. Centralcomm. V [Wien 1860] 29. 67. 125. 309).

in die Interpretation. Gerade unter den Händen der Cahier und Martin hatte sich die Sucht ausgebildet, überall Motive germanischer Mythologie, Verkörperungen eddischer Gestalten und Situationen zu erblicken. Fast war die ganze mittelalterliche Ikonographie ein Bilderbuch zur Völuspa und Edda geworden. Springer constatirte zunächst, dass der Zusammenhang gewisser Kunstvorstellungen (wie der des Lebensbaums an der Façade des Baptisteriums zu Parma) mit der Edda sich jenseits des mittelalterlichen Bewusstseins vollzieht, erst für unsere nachträgliche kritische Betrachtung offenbar wird, dass der eddische Anklang (wenn ein solcher überhaupt hier anzunehmen!) erst aus zweiter Hand entlehnt wurde, dass es nirgends in der Absicht des Mittelalters lag, Räthselbilder zu schaffen, sondern dass wir auch hier das Dasein von Formgedanken annehmen müssen, in denen die lebendige Anschauung der Form zur figürlichen Schilderung geführt hat. Der Satz: was im Bewusstsein der Zeit nicht lebt, dafür ist auch der Sinn des Volkes, auf welchen doch der Künstler einwirken sollte, todt, dafür ist auch in der Phantasie des letztern kein Raum — dieser Satz musste von jetzt ab als die Basis der ganzen ikonographischen Wissenschaft erscheinen.

Es war, wie bemerkt, ein weiterer Irrthum, dass zu viel erklärt wurde. Wie manche Darstellungen ohne irgend welchen symbolischen Inhalt einfach als Herübernahme decorativer Motive aufzufassen sind, zeigte Springers weitere Untersuchung über die ‚Teppichmuster als Bildmotive' (a. a. O. S. 67), während ein Beitrag zur wirklichen Erklärung in den Ausführungen über die dramatischen Mysterien und ihr Verhältniss zu den Bildwerken des spätern Mittelalters (S. 129) und über den Bilderschmuck an romanischen Leuchtern (S. 309) gegeben wurde. Diese ausgiebigen und so manche neue Perspectiven eröffnenden Untersuchungen waren von dem sehr begründeten Protest gegen die gewöhnlich unterstellte absolute Einheit und Einförmigkeit der Auffassung in der mittelalterlichen Kunst begleitet (S. 32). Springer drang zuerst auf die Nothwendigkeit, zuzugeben, dass die Wandlungen der Weltanschauung auch einen Wechsel der Kunstmotive und eine Verschiedenheit ihrer Auffassung nach sich ziehen mussten; mit anderen Worten, dass man z. B. Kunstvorstellungen des ausgehenden Mittelalters nicht aus Schriftstellern des 7. oder 8. Jahrhunderts endgiltig erklären kann. In seinem Aufsatz über die ‚Quellen der Kunstvorstellungen im Mittelalter' hat dann Springer zu erweisen gesucht, dass ein ergiebiger Theil dieser Kunstvorstellungen seinen Inhalt der Predigt und den Hymnen entlehnte, wie er das z. B. hinsichtlich der letzteren an der Goldenen Pforte zu Freiberg nachweisen konnte[1].

Die von Springer ausgegangene Anregung kam dem allgemeinen kunsthistorischen Betrieb um so mehr zu gut, als er selbst seine ikonographischen Studien später durch die eingehende Beschäftigung mit den Genesis- und Psalterillustrationen und den Sacramentarien des frühern Mittelalters vertiefte. Unter seinem unmittelbaren oder mittelbaren Einflusse entstand eine Reihe tüchtiger monographischer Abhandlungen, welche einzelne Partien des grossen ikonographischen Gebietes zu beleuchten im stande waren. Umfassendere und systematische Bearbeitungen des Gegenstandes, welche wissenschaftlich erschöpfend genannt werden könnten, sind allerdings seither nicht aufgetreten.

[1] A. Springer Ueber die Quellen der Kunstvorstellungen im Mittelalter (Berichte über die Verhandlungen der königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Phil.-hist. Cl. XXXI 1—40). Leipzig 1879.

Die seit dem letzten Vierteljahrhundert überall in Deutschland unternommene Inventarisirung der Kunstdenkmäler liess den Reichthum des noch zu erforschenden Materials erst recht ahnen und konnte bedächtige Forscher nur abhalten, der systematischen Bearbeitung eines Gegenstandes näher zu treten, dessen unermessliches Material im Grunde erst übersehen und bemeistert werden kann, wenn wir im Besitze guter Kunsttopographieen aller hier hauptsächlich in Betracht kommenden Culturländer Europa's sind. Vorläufig sind wir davon noch weit entfernt. Den richtigen Weg beschritten einzelne Gelehrte, indem sie, wie Corblet für die Diöcese Amiens, Rahn für die Schweiz[1], eine Zusammenstellung des einschlägigen Materials unternahmen. Man kann nur wünschen, dass dies Beispiel Nachahmung finden möge. Es sollte für jede der alten Diöcesen der Versuch einer Hagiographie und Ikonographie gemacht werden.

Diese Bemerkungen sollen das Verdienst Derjenigen nicht schmälern, welche dem praktischen Bedürfnisse der Studirenden, Künstler und Geistlichen durch kürzere Handbücher entgegenzukommen suchten; das Bedürfniss des Tages verlangt selbstverständlich Befriedigung, und es kann keinen Vorwurf begründen, wenn angesichts desselben das Zustandekommen einer wirklich erschöpfenden wissenschaftlichen Bearbeitung nicht abgewartet wird. In diesem Sinne waren die Darstellungen der erwähnten französischen, englischen und deutschen Schriftsteller sympathisch zu begrüssen, und das gleiche gilt auch von den neuesten Versuchen dieser Art, wie sie in Belgien von Reusens[2], bei uns von Wessely[3] und Detzel[4] ausgingen, wobei dann allerdings nicht verschwiegen werden darf, dass auch in diesen Werken die verschiedenen Epochen der ikonographischen Entwicklung leider nicht auseinandergehalten werden und keine tiefere Einsicht in die Quellen der mittelalterlichen Ikonographie vermittelt ist[5].

II.

Die Quellen der mittelalterl. Ikonographie. Cahier.

Den Quellen der mittelalterlichen Ikonographie hat Cahier eine bekannte Abhandlung gewidmet, in welcher als *‚sources principales, où puisait l'art ecclésiastique du moyen-âge'* genannt werden: 1. die Heilige Schrift; 2. das Leben der Heiligen; 3. *‚la Morale'* (darunter versteht der Verfasser Fabelgeschichten, Schwänke, Allegorien, moralisirende Bilder, wie das Glücksrad, der Wolf als Schüler, der von den Mäusen benagte Lebensbaum, der Thierkreis, Todtentanz, Monate und Jahreszeiten!); 4. menschliche Wissenschaften (Trivium und Quadrivium); 5. Gräber, also heraldische und sepulcrale Darstellungen mit Thiergestalten u. dgl.

---

[1] Corblet Hagiographie du dioc. d'Amiens. 3 vols. Amiens 1868. — Rud. Rahn hat es unternommen, die Attribute der Schweizer Heiligen zusammenzustellen; die so nützliche Arbeit wird hoffentlich bald dem Drucke übergeben werden. — Wieviel hier für andere Länder noch zu thun und wie viel hier zu suchen ist, zeigt z. B. D. Manuel Cardenera Iconografía española. Madr. 1853 bis 1864 (dazu ‚Academy' 1880, p. 309). Vgl. Darcel bei Didron Ann. arch. XXVI 107 betr. der spanischen, Durand ebd. XXVII 110 betr. der russischen Ikonographie.

[2] E. Reusens Éléments d'archéol. chrét. 2 vols. Louvain 1871; [2] éd. Aix-la-Chapelle 1884—1885.

[3] J. E. Wessely Iconographie Gottes und der Heiligen. Leipz. 1874. (Meist nur auf spätere Werke der Malerei und der vervielfältigenden Kunst gegründet.)

[4] H. Detzel Christl. Ikonographie. Ein Handbuch zum Verständniss d. christl. Kunst. I Freib. i. B. 1894; II ebd. 1896. (Zum Theil aus zweiter Hand gearbeitet, aber immerhin jetzt das brauchbarste Buch dieser Art.)

[5] Besser als in anderen Darstellungen finden sich manche Partien behandelt in Otte's Handbuch d. kirchl. Kunstarchäol. I [5] 479 f.

Springer. Mit Recht hat Springer es seiner Zeit abgelehnt, auf dieses Gebäude systemloser Confusion einzugehen.

Ebenso richtig ist es, wenn Springer von dem Satze ausgeht, dass die mittelalterliche Kunst nur aus dem vollen und klaren Volksbewusstsein heraus arbeiten konnte. Es gab keine Geheimsymbolik, zu der nur etwa einige Auserwählte die Schlüssel besessen hätten. Die Kunst hätte eben aufhören müssen, Kunst zu sein, wenn sie ihre Action auf das Verständniss und die Zustimmung einiger wenigen ‚Wissenden' eingeschränkt und sich dazu verstanden hätte, der ungeheuern Masse des Volkes gegenüber ein verschlossenes Buch zu bleiben. Wenn es daher nichts ist mit der Berufung auf angebliche gnostische, von den Templern übernommene Geheimlehren als Erklärungsmittel ganzer umfassender Bildercyklen, so ist es ebenso unzulässig, mit Cahier und Martin auf die dem Gedankenkreis späterer Jahrhunderte abhanden gekommenen Vorstellungen aus dem eddischen Sagenkreise als eines der principalsten Erklärungsmittel zurückzugreifen — ganz abgesehen von der Frage, was sich schliesslich auf Grund der neuesten Forschungen als wirklich germanischer mythologischer Kern und Besitz aus jenen Erzählungen der Edda wird herausschälen lassen.

Gleichwol hat auch Springer die Frage nach dem Ursprung der mittelalterlichen Kunstvorstellungen nicht zu völliger Klarheit herauszustellen vermocht. Wir sehen bei ihm das Volksbewusstsein neben Predigt und kirchlicher Poesie (Hymnen) als Quelle derselben bezeichnet und, in gewiss geistvoller Weise, durchgeführt. Ich glaube, dass man correcterweise die Sache anders legen muss.

Es wird in erster Linie unbedingt daran festzuhalten sein, dass die Volksphantasie der Boden ist, auf welchem unsere mittelalterlichen Kunstvorstellungen erwuchsen und dem sie ihre Allgemeinverständlichkeit und Popularität verdankten.

Aber die weitere Frage ist: welche Elemente haben diese Volksphantasie befruchtet? Die Frage nach dem Ursprung unserer Kunstvorstellungen ist damit nicht gelöst, dass man diesen aus der Phantasie des Volkes herleitet; es handelt sich darum, zu wissen, welche Einflüsse dieser Phantasie in einer gegebenen Zeit ihre bestimmte Richtung geben, mit welchem geistigen Besitzthum ein Volk zu operiren im stande gewesen ist. Und hier zeigt sich eine eigenthümliche Verwechslung bei Springer. Wenn er sagt, ein namhafter Theil der Kunstvorstellungen des Mittelalters sei der Predigt und der kirchlichen Poesie (den Hymnen u. s. f.) entlehnt, so ist das an sich gewiss vielfach der Fall gewesen. Aber Predigt und christliche Poesie, Heiligenlegenden und mystische Visionen sind ebenso wie die Vorstellungen des ausübenden Malers oder Bildners Erzeugnisse derselben Phantasie; sie stehen als Producte derselben treibenden Kraft jenen nebengeordnet zur Seite. Sie konnten Quellen von Kunstvorstellungen und Anlass zur Herstellung von Kunstwerken werden und sind das ohne Zweifel auch oft gewesen. Umgekehrt knüpft der Prediger und der Poet seine Thätigkeit oft an das vorhandene Kunstwerk an, das er beschreibt oder dessen Anblick ihm bewusster- oder unbewussterweise seine Inspiration gibt. Prediger, Dichter, Maler, Bildner, sie Alle stehen auf demselben Boden; sie sind alle gleichmässig von der Phantasie ihres Volkes getragen und beeinflusst; sie wirken gegenseitig befruchtend und anregend auf sich ein. Aber sie alle zehren und leben von demselben Gut. Dies gemeinschaftliche Gut ist die durch höher zurückliegende Elemente befruchtete Ein-

bildungskraft der Nation. Mit anderen Worten: Predigt und Hymnen, Visionen und Legenden können nur in abgeleitetem Sinne als Quellen der Ikonographie bezeichnet werden; sie sind nur secundäre Quellen, Bewährungen eines und desselben Princips nach verschiedenen Richtungen. Als primäre Quellen sind die ihnen allen zu Grunde liegenden Bildungselemente zu betrachten, welche die Volksseele des Mittelalters von sehr verschiedenen Seiten bezog und welche demnächst eingehender zu betrachten sind.

Primäre Quellen.

Als solche primäre Quellen erscheinen die Heilige Schrift mit Einschluss der Apokryphen; die kirchliche Liturgie; der Abriss der Glaubenswahrheiten, oder das, was wir heute den Katechismus nennen; die christliche Antike; der vorchristliche antike Mythus, antike Sage und Geschichte; der Physiologus und die Bestiarien; die germanische Mythologie; gewisse Volksüberlieferungen, Volkssitten u. s. f.; Spiele, Schauspiele, Mysterien; politische Passionen und kirchenpolitische Vorgänge.

Secundäre Quellen.

Die geistige Welt, welche sich aus diesen Elementen aufbaut und zusammensetzt, tritt uns in Erzeugnissen entgegen, welche ich abgeleitete, secundäre Quellen nenne und welche man ebensogut als Parallelbezeugungen der in den Producten der bildenden Kunst uns entgegentretenden Vorstellungen und Phantasiegebilde bezeichnen kann. Das sind die Heiligenlegenden; die mystischen Visionen und andere Vorgänge des innern Lebens; die Predigtlitteratur; der kirchliche Hymnus, das Kirchenlied; überhaupt die gesammte kirchliche, besonders auch die exegetische und praktisch-ascetische Litteratur, insoweit sie den uns hier beschäftigenden Gegenstand berührt; die allgemeine poetische Litteratur; und endlich, wenn man will, gewisse häretische Vorstellungen und Gebräuche. Wir haben auf diese verschiedenen Kategorien jetzt des nähern einzugehen und zu zeigen, welcher Art die Kunstvorstellungen sind, welche sich aus diesen mannigfachen Quellen ergeben. Umfang und Zweck dieses Werkes schliesst die Möglichkeit aus, den gesammten Vorrath unserer mittelalterlichen Kunstvorstellungen hier vorzuführen und auf seinen Ursprung zu prüfen. Wir müssen uns auf die Vorlage charakteristischer Beispiele beschränken.

Die Heilige Schrift.

1. ‚Kein Mensch', meint Springer, ‚hat jemals daran gezweifelt, dass in der Bibel sehr viele, ja die meisten Gegenstände der mittelalterlich-kirchlichen Kunstvorstellungen nachgewiesen werden können. Hatten aber auch die Künstler den Text der Bibel unmittelbar vor Augen, so dass dieser die unbedingte Richtschnur für sie abgab? Diese Frage muss entschieden verneint werden. Vereinzelt und zerstreut kommen zwar die Bildmotive in der Bibel vor, ihr Zusammenhang, ihre Anordnung und Auffassung erscheinen aber wesentlich verschieden von den betreffenden biblischen Stellen.'

So einfach liegen die Dinge nun doch nicht gerade. Und hier muss schon ein Unterschied zwischen den verschiedenen Zeiten und Richtungen gemacht werden.

Die directe Kenntniss der Heiligen Schrift, wenigstens ihrem grössern Theile nach, war in den älteren Jahrhunderten des Christenthums bei den für den Kunstbetrieb massgebenden Kreisen, also vor allem im Benedictinerorden, durchaus geläufig. Wir haben gesehen, wie in dessen Officium der Hauptbestandtheil der heiligen Bücher zu regelmässiger und sich oft wiederholender Verlesung gelangte. Solange der Benedictinerorden und dessen älteste Verzweigungen den Hauptbestand der ausübenden Künstlerwelt stellten, wird man daher nicht bestreiten können, dass die Künstler sich in einem un-

mittelbaren Contact mit der Heiligen Schrift bewegten. Seit dem 13. Jahrhundert treten andere Verhältnisse ein. Weltgeistliche und Laien beginnen einen massgebenden Antheil an der Ausübung der Kunst zu nehmen. Die langen Officien und die durch sie bedingte Vertrautheit mit der ganzen Bibel fallen weg; was man von biblischem Stoffe kennt, hat man durch die sonntäglichen Perikopen und Lectionen, durch das Brevier (also hier hauptsächlich durch die Psalmen), die Predigt, die geistliche Poesie und das geistliche Schauspiel gelernt. Daraus ergibt sich die Verschiedenheit der stofflichen Auswahl, der Bildmotive, die relative, oft sehr weit gehende Freiheit, welche diese gegenüber dem biblischen Texte sich nehmen [1]. Aus der evangelischen Geschichte lernt man, was die von den Predigern erklärten Abschnitte der sonn- und festtäglichen Evangelien bieten; man vertieft sich, je weiter das Mittelalter fortschreitet, besonders im 14. und 15. Jahrhundert, mit Vorliebe in den Inhalt der in der Karwoche vorgelesenen Passionsgeschichte. Das Alte Testament wird hauptsächlich, der alles beherrschenden von den Alexandrinern übernommenen Exegese entsprechend, typologisch verwerthet. Diese typologische Auffassung ist im 12. Jahrhundert hauptsächlich durch Hugo von S. Victor, Honorius von Autun, Rupert von Deutz ausgebildet worden; sie tritt uns in der Litteratur, aber auch hauptsächlich in zahlreichen Hymnen und Sequenzen (so namentlich in des Adam von S. Victor Sequentia paschalis *‚Zyma vetus expurgetur‘* und der Sequentia de S. Cruce *‚Laudis crucis attolamus‘* [2]) entgegen. Ihr muss sich allgemach der ganze historische Stoff ein- und unterordnen. So werden die Verkündigung und die Geburt des Isaak Typus der Verkündigung und Geburt des Erlösers, und eine ganze Reihe von alttestamentlichen Vorgängen (die *Porta clausa* des Ezechiel, der blühende Stab des Aaron, der brennende Dornbusch, der Mannaregen, Gedeons Fell) werden auf die Jungfrau Maria, Abel und Abrahams Opfer, der Sündenbock mit der Passion Christi, Jonas mit der Auferstehung des Herrn in Beziehung gestellt. Aegypten und Babylon sind Bilder dieser Welt, Nabuchodonosor bedeutet den Teufel, Jerusalem das Paradies, der arme Lazarus die Frommen, der Zöllner im Tempel die Heidenwelt, die Paradiesesflüsse die vier Weltgegenden u. s. f. Viele von diesen Beziehungen waren durch die altchristliche Kunst bereits geläufig, neu war aber im Mittelalter jene eigenthümliche Nebeneinanderstellung der Typen und ihrer Erfüllung, wie wir sie z. B. an dem berühmten Verduner Altar von 1181 zu Klosterneuburg finden. Hier ist eine dreifache Reihe von Darstellungen so geordnet, dass der neutestamentliche Vorgang *(sub gratia)* zwischen zwei alttestamentliche Typen in die Mitte gestellt wurde, von denen der eine wieder der Zeit *ante legem*, der andere der Zeit *sub lege* angehört. Die *Annunciatio Domini* ist z. B. zwischen die *Annunciatio Ysaac* (Gen. 18, 2—5) und die *Annunciatio Samson* (Jud. 13, 3—5), die *Tres Magi cum donis* sind zwischen *Abraham* (et) *Melchisedech* (Gen. 14, 17—20) und die *Regina Saba* (1 Kön. 10, 10), die *Cena Domini*

Typologische Auffassung.

[1] Welch tiefgreifende Folgen für die gesammte Färbung der Litteratur und Kunst diese Veränderung haben musste, wird Derjenige zu beurteilen verstehen, welcher den Unterschied in dem Colorit der Sprache der bibellesenden und der nicht bibellesenden Nationen der Neuzeit beobachtet hat. Es ist neulich ganz richtig bemerkt worden, dass Frankreich nur einen grossen ‚Dichter‘ hervorgebracht hat, dessen Phantasie durch die Bibel façonnirt war (Bossuet!), während selbst in den Werken der antireligiösesten englischen Dichter, wie bei Byron und Shelley, die Bibellectüre überall durchbricht (vgl. Cherbuliez in der Revue des Deux Mondes XXV [1894] 228).

[2] Daniel Thes. hymn. II n. 85 und 100.

zwischen den *Rex Melchisedech* (Gen. 14, 18) und das *Manna in urna aurea* (Ex. 16, 33. Hebr. 9, 4) gestellt[1]. Zur Erklärung der Beziehungen (der *adumbratio mystica*) ist den einzelnen der 51 Bilder eine Inschrift in leonischen Hexametern beigegeben.

Marianische Typologie.

Eine eigenthümliche, dem christlichen Alterthum ganz fremde Ausbildung hat diese Typologie hinsichtlich des Lebens Mariae empfangen; als Hauptdenkmal dieser marianischen Typologie kann der Zinnaer Marienpsalter von 1489, welchen Otte publicirt hat, betrachtet werden. Aber auch anderwärts tritt uns dieselbe entgegen, und sie knüpft sich hier meistens an jene alttestamentlichen Scenen und Bilder an, welche die sogen. Lauretanische Litanei in Beziehung zu Maria gesetzt und damit dem Volksbewusstsein und der künstlerischen Verwerthung nahegebracht hat[2]. Hier begegnen wir als Typen der *Rosa mystica* (vgl. Eccl. 24, 18), der *Turris Davidica* (Hohel. 4, 4), der *Turris eburnea* (Hohel. 7, 4), der *Foederis arca* (Exod. 31, 7 etc.); daneben treten anderwärts auf die *Urna aurea* (Hebr. 9, 4), das bethaute Vliess des Gedeon (vgl. Ps. 11, 6), die *Porta clausa* (Ez. 44, 2), der *Hortus conclusus* (Hohel. 4, 12) und der *Fons signatus* (ebenda), weiter die *Sedes Sapientiae*, d. i. der Thron Salomons[3] (Christus auf dem Schoosse der Mutter, als wahrer Salomon auf dem Throne gedacht, wie das die Inschrift auf dem Gurker Bilde besagt: *Ecce thronus magni fulgescit regis et agni*), wo Maria mit dem Kinde auf dem Throne (1 Kön. 11, 18—20), umgeben von den zwölf Löwen auf den sechs Stufen (das sind die zwölf Apostel; die zwei Löwen rechts und links werden auf Johannes den Täufer und Johannes dem Evangelisten gedeutet), abgebildet wird, wie an der Façade des Strassburger Münsters. Zuweilen sind die bei der Incarnation mitwirkenden Tugenden der *solitudo, discretio, virginitas, humilitas* (so Bernhardus und Albertus Magnus), als weibliche Figuren dargestellt, daneben.

Diese typische Auffassung begegnet uns auch in der beliebten Gegenüberstellung der Thaten Mosis und Christi[4] und nicht minder in der ebenso beliebten Iuxtaposition der Propheten und Sibyllen als Verkündiger des in Christo kommenden Heiles, wie wir das zuerst in S. Angelo in Formis, dann am Abschluss der Entwicklung in den Deckengemälden Michelangelo's in der Sistina beobachten. Auch hier zeigt sich, was wir noch oft zu bemerken Gelegenheit haben werden, wie die höchsten schöpferischen Thaten der Renaissance sich noch ganz und gar in inhaltlichem Zusammenhang mit der kirchlichen Ueberlieferung des Mittelalters bewegen.

Allegorische Behandlung.

Eine zweite Classe biblischer Bilder ist allegorisch gemeint. Hier ist der Zusammenhang mit der symbolisch-allegorischen Auffassung der christlichen Antike, namentlich in der Behandlung der Parabeln des Neuen Testamentes, ersichtlich, wenn nicht immer hinsichtlich des Stoffes, so doch hin-

[1] Camesina u. Heider Der grosse Altaraufsatz im Stifte zu Klosterneuburg. Wien 1860. Vgl. Otte I 507. Schnaase V 687. Lotz Kunsttopogr. II 217.

[2] Die Entstehung dieser Lauretanischen Litanei, welche zwar kirchlich approbirt, aber nicht gleich der Allerheiligenlitanei in den liturgischen Gebrauch aufgenommen ist, lässt sich nicht über das Jahr 1294 (Translation der Casa Santa in Loreto) hinauf verfolgen. Indessen hat es sicher schon früher marianische Litaneien gegeben. Eine altirische Marienlitanei, angeblich aus der Mitte des 8. Jahrhunderts (?), hat O'Curry 1862 bekannt gemacht (vgl. Stimmen aus Maria-Laach XVIII [1880] 2, 128).

[3] Vgl. Piper Maria als Thron Salomo's (in Zahns Jahrb. f. Kunstwissensch. V 97).

[4] Vgl. Hymni Ambros. ad Nocturn. (Daniel I, n. 31) und Honorii Autod. Elucidar. (ed. Migne p. 1124). Springer a. a. O. S. 15, Anm. 1.

sichtlich der allgemeinen Tendenz. Der Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen (Matth. Kap. 35), welche ein beliebtes Motiv an den Kirchenportalen bildete, werden wir noch in einem andern Zusammenhang wieder begegnen. Sonst liebt man die Geschichten von den Arbeitern im Weinberg (Matth. 20, 1—17), vom bösen Weingärtner (Marc. 12, 1—9), vom barmherzigen Samariter (Luc. 10, 30—37), vom reichen Prasser und dem armen Lazarus (Luc. 16, 19—31); aus dem Alten Testament den Traum Jakobs von der Himmelsleiter, den Traum Josephs, denjenigen Nabuchodonosors (Dan. 4, 7; so im Kapitelsaal zu Brauweiler), die Visionen des Ezechiel (20—32) von der Zerstörung und Wiederherstellung Jerusalems (Wandgemälde in Schwarzrheindorf). Die allegorische Behandlung der Dogmen betrachten wir besser in einem andern Zusammenhang, da sie sich nicht unmittelbar auf den Text der Heiligen Schrift stützen.

Historische Darstellungen.

Dagegen muss noch auf die historischen Darstellungen aus der Bibel eingegangen werden, wobei freilich von vornherein zu sagen ist, wie stark auch da, wo solche gemeint und als solche behandelt sind, das symbolisch-allegorische Element noch durchschlägt.

Wir haben gesehen, in welcher Weise das frühe Mittelalter die ‚Concordia Veteris et Novi Testamenti' und die ‚Bilderbibel' behandelte und ausbildete.

Der in der karolingisch-ottonischen Bilderbibel gegebene Schatz ist dem Mittelalter nicht mehr verloren gegangen. Nur freilich änderte sich die Art der Verwendung desselben im Lauf der Jahrhunderte beträchtlich.

Jene im wesentlichen durch die Perikopenlesung bedingte Auswahl, wie wir sie im 10. und 11. Jahrhundert beobachtet, hat sich in ihrem Hauptstock noch hie und da auch in späteren Zeiten erhalten. So in den 28 Scenen der Bernward-Säule zu Hildesheim (1006—1022), die ja überhaupt noch eine starke Fühlung mit der christlichen Antike bewahrt hat; so in einer Anzahl von Evangelienhandschriften, wie in den 35 Scenen des Aschaffenburger Evangeliars von ca. 1200, dann dem Cyklus des Klosterneuburger Altars, demjenigen des Zittauer (1472, zu Dresden) und anderer spätmittelalterlicher Hungertücher.

Mit dem Einzug der Gothik verlor die Wandmalerei die Aufgabe, welche ihr bisher gestellt gewesen, zum grossen Theil an die Glasmalerei. Mit der veränderten Technik verlor sich auch allmählich die Erinnerung an die von den älteren Jahrhunderten getroffene Auswahl der Sujets. Der Künstler sah sich nicht mehr an den Comes gebunden, er arbeitete freier und betonte diejenigen Sujets, deren Inhalt seinen Auftraggebern oder der Zeit, für welche er arbeitete, hauptsächlich gefiel oder zusagte. Einige der hier erhaltenen Hauptwerke dürfen als typisch bezeichnet werden. Ich greife daraus den Cyklus zu Walburg im Unterelsass und denjenigen des Strassburger Münsters heraus [1].

Cyklus von Walburg.

In Walburg bietet das Chorhaupt, von oben anfangend: die Legende der heiligen Jungfrau (nach den Apokryphen), also die Erscheinung des Engels bei der hl. Anna, die Erscheinung des Engels bei Joachim, die Begegnung Joachims und Anna's unter der Goldenen Pforte, die Geburt Mariae, die Darstellung derselben im Tempel, die Priester, von dem Gelübde des Kindes unterrichtet, befragen den Allerhöchsten, das Wunder der ausschlagenden

[1] Vgl. F. X. Kraus Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen I 454 und 590. — Vergleiche auch ebenda Seite 340 betreffs S. Magdalenen.

Ruthe bezeichnet Joseph als Gemahl Mariae, die Heirat Josephs und Mariae im Tempel; dann die Verkündigung; die Besuchung; die Geburt des Herrn; der Engel verkündet den Hirten das Geheimniss der Menschwerdung; die Beschneidung; die Anbetung der Magier; den Kindermord; die Darstellung Christi im Tempel; die Flucht nach Aegypten; die Taufe im Jordan; die Versuchung Christi in der Wüste; Magdalena im Hause des Pharisäers Jesu die Füsse salbend. In einem zweiten Fenster folgen sich von unten nach oben und von links nach rechts: der Einzug Jesu in Jerusalem; das Abendmahl (Christus consecrirt das Brod); die Fusswaschung; Jesus am Oelberg betend; Jesus geht den Soldaten entgegen, die ihn gefangen nehmen; der Judaskuss; Jesus vor Pilatus; die Geisselung; die Dornenkrönung; der Ecce Homo; Pilatus wäscht sich die Hände; die Kreuztragung; die beiden Schächer zur Kreuzigung geführt; drei Soldaten würfeln um die Tunica des Erlösers; die Annagelung Christi ans Kreuz; in den sechs untern Feldern: Jesus am Kreuze zwischen den beiden Schächern; Magdalena umfasst den Fuss des Kreuzes; Maria sinkt in die Arme des hl. Johannes, zur Seite der Centurio und ein Pharisäer. Im dritten Fenster, von oben absteigend: die Kreuzabnahme; die Grablegung; Christus in der Vorhölle; die Auferstehung des Herrn; die heiligen Frauen am Grabe desselben; Jesus erscheint Magdalena im Garten; Jesus erscheint dem hl. Petrus; reist mit den Jüngern nach Emmaus; erscheint den Aposteln im Saale zu Jerusalem *(Pax vobis)*; desgleichen dem hl. Thomas; die Himmelfahrt Christi; das Pfingstfest; der Tod Mariae; die Himmelfahrt derselben. Es folgen Scenen aus dem Leben des Täufers: Zacharias im Tempel; die Geburt des hl. Johannes; Johannes in der Wüste; die Predigt desselben; Petrus und Paulus besuchen den Täufer im Gefängnisse; Enthauptung desselben. In den beiden Fenstern zur Rechten und Linken der drei Mittelfenster unterscheidet man eine dreifache Serie: die der Apostel mit ihren Spruchbändern; die verschiedener Heiligen (Antonius, Mater dolorosa, Joh. Baptista, hl. Benedictus, hll. Clara, Sebastian, Stephan, Katharina — offenbar die Patrone der Donatoren); endlich die Darstellungen aus dem jüngsten Gericht.

Glasmalereien in Strassburg.

In mancher Hinsicht belehrend ist der so reiche Cyklus von Glasmalereien im Strassburger Münster, die, sehr verschieden an Zeit und Charakter, vom 12.—15. Jahrhundert fallen. Dem 12. Jahrhundert dürften noch im südlichen Kreuzarm die Martyrer der thebaischen Legion, im nördlichen die drei Könige Heinrich I, II und Friedrich I, im Mittelschiff Otto nebst einem andern Fürsten und einem Bischof, ferner die 1870 theilweise zerstörten zwei Propheten und Apostel, im nördlichen Querschiff der thronende Christus, unter ihm S. Laurentius, Johannes der Täufer, eine Madonna angehören. Das 13. Jahrhundert schuf den hl. Christophorus, die Medaillons der Rose im südlichen Querschiff, die zwölf Kaiser im nördlichen Seitenschiff, den *Dux Achatius* und den *Dux Marcus* im Mittelschiff, eine Madonna, David, Salomon, Martinus, das kleine Gericht Salomons im Nordkreuz, vielleicht auch einige der Bischöfe und Päpste in den grossen Fenstern des Mittelschiffs. Im 14. Jahrhundert wurden die Hauptfenster mit ihren Bischöfen und Martyrern, dann die biblischen Scenen im südlichen Seitenschiff, die die Genealogie des Herrn ergänzenden Figuren in den Galerien, die Tugenden und Laster im Mittelschiff, die Apostel und Heiligen in der Katharinenkapelle gefertigt; im 15. Jahrhundert das grosse Urteil Salomons im Hauptschiff, die Anbetung der Weisen im nördlichen Seitenschiff, das jüngste Gericht am Eingang und die Erschaffung des Menschen.

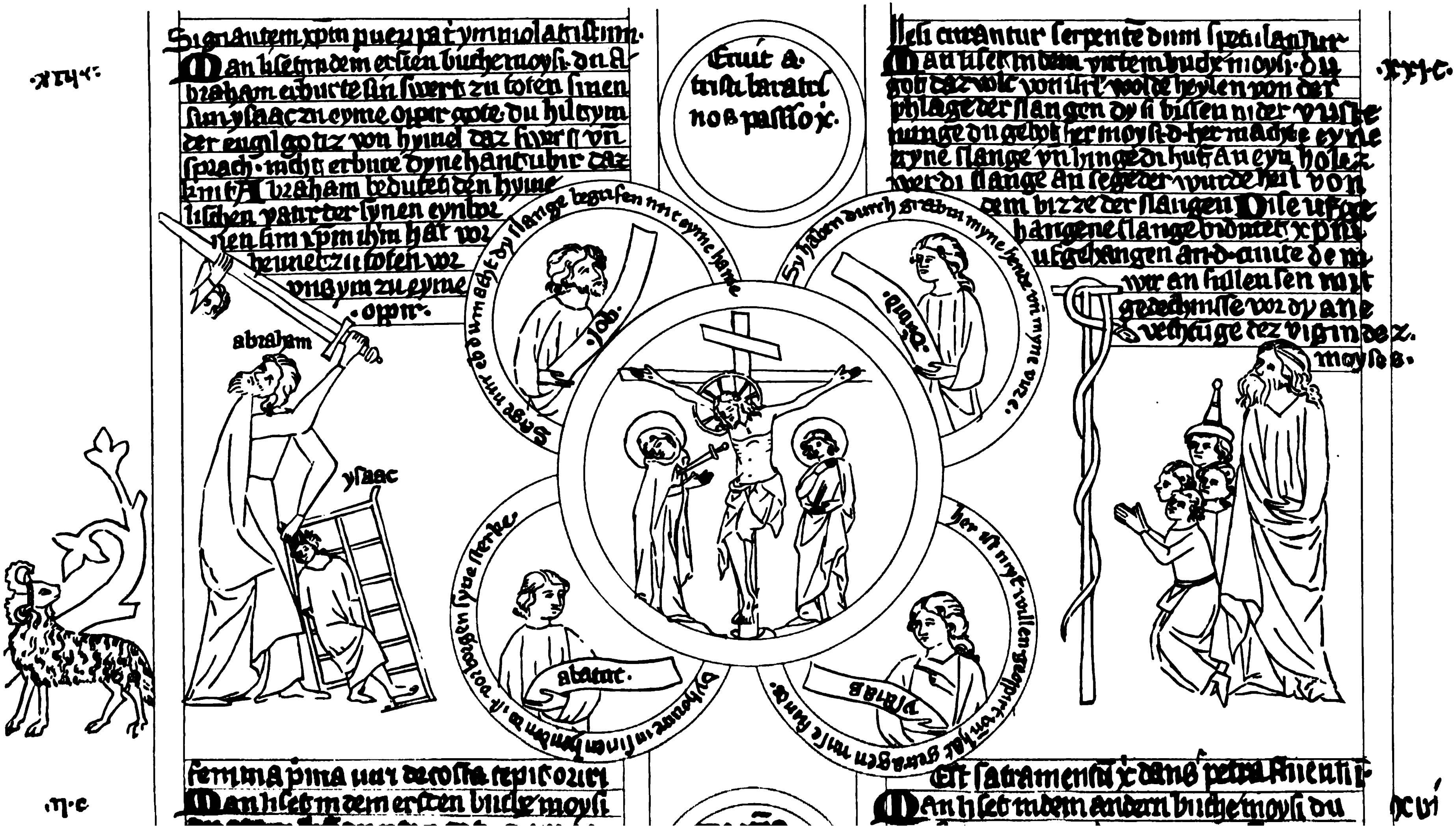
Sieht man diese Schöpfungen näher auf ihren Inhalt an, so erkennt man, dass z. B. der südliche Kreuzarm, unter der stets zu berücksichtigenden Ergänzung der Glasmalereien durch die Sculpturen, in den beiden Rosen den Sieg des Glaubens über das alte Gesetz darstellt, während an seinen Wänden die Concordia Veteris et Novi Testamenti sich entfaltet. An der Südfront sah man den Parallelismus der Propheten und Evangelisten. In den Galerien des nördlichen Triforiums folgte die Genealogie Christi nach Lucas, welche in dem Triforium der entgegengesetzten Seite in fünf Jochen fortgesetzt, hier aber abgebrochen erscheint. Das nördliche Seitenschiff stellt im Leben und Leiden des Herrn den Weg zum Heile dar. Dass derselbe nicht leicht zu gehen ist, sondern dass die Tugend den Kampf mit dem Laster zu kämpfen hat, lehrt das letzte Halbfenster des Mittelschiffs bei der Orgel, wo die Tugenden, als Königinnen gebildet, mit den Lastern streiten. Den siegreichen Ausgang dieser Kämpfe, die triumphirende Kirche, Martyrer, Bekenner, Jungfrauen, geführt von der Madonna mit dem Kinde, zeigen die Oberfenster des Mittelschiffs rechts und links, wo neben den Martyrern das Sacerdotium und das Regimen der Christenheit vorgeführt wird.

Die Vorhalle hat in dem südlichen Fenster in 18 Medaillons die Werke der Barmherzigkeit, Christus zu Gericht sitzend, die Auferstehung der Todten: Darstellungen, die hier offenbar in einen innern Bezug gestellt sind. Wie hier das Ende der Menschengeschichte, so, schien es, sollten in der entsprechenden Nordseite der Vorhalle und des Langhauses die Anfänge derselben bis zur Ankunft des Erlösers zur Anschauung gebracht werden; es fehlt aber in den Seitenschiffen die Fortsetzung der in den 12 Medaillons der nördlichen Vorhalle (das betreffende Fenster ist 1870 in seinen oberen Theilen gänzlich zerstört worden) mit der Schöpfung begonnenen alttestamentlichen Entwicklung.

Diese beiden Uebersichten, denen ähnliche betreffs der grossen Cyklen in Chartres, Bourges, Freiburg u. a. an die Seite zu stellen wären, genügen, um eine zweifache Thatsache herauszustellen: einmal das Fortwirken der typologischen Auffassung bis tief in den Ausgang des Mittelalters hinein; zweitens die Ueberleitung des biblischen Gesichtspunktes in den historischen, und zwar in dem Sinne, dass die Aufnahme der der Geschichte der Kirche entnommenen Historie die Fortsetzung des in Christo begonnenen Werkes der Erlösung zu veranschaulichen hat. Die tiefere Erfassung des Begriffes von dem Wesen und der Aufgabe der Kirche als der Braut des Erlösers und die leidenschaftliche Empfindung gewissermassen persönlich durchlebter Kämpfe, in denen man für diese Idee gestritten und gelitten hat, lässt die Menschen des Mittelalters darum jetzt die ganze Welt- und Menschengeschichte mit dem Mysterium der Incarnation und Erlösung in diesen Bezug setzen. So ist, wie das Rud. Rahn bei Erörterung des gemalten Rundfensters an der Kathedrale zu Lausanne aufgewiesen [1], in der *Imago mundi* die Beziehung der gesammten creatürlichen und belebten Welt auf Gott und den Mittler Christus zur Anschauung gebracht. Jene Typologie, welche, wie erwähnt, die Sibyllen des Alterthums und dann auch, wie das Schweizer Künstler in den Glasscheiben des Wettinger Kreuzganges gethan [2], die Heldenthaten der eigenen Nation mit der Bibel in Parallele setzt, steht in engster Beziehung zu dieser Auffassung.

[1] R. Rahn Die Glasgemälde in der Rosette der Kathedrale von Lausanne (Mitth. der Antiq. Ges. in Zürich XX [1879] 2).

[2] Vgl. Lübke Die Glasgemälde im Kloster Wettingen (Mitth. der Antiq. Ges. in Zürich XIV [1862] 5).


Man liset in dem ersten buche moysi. daz A
braham erbucte sin swert zu toten sinen
sun ysaac zu eyme opper gote
Abraham beduten den hymelischen vater
abraham
ysaac
Cruit a
tristitia
nos passio x.
Man liset in dem virten buche moysi
phlage der slangen
wer an sehen
dy slange
Job.
David.
abacuc.
ysaias.
moyses.
Man liset in dem ersten buche moysi
Man liset in dem andern buche moysi du

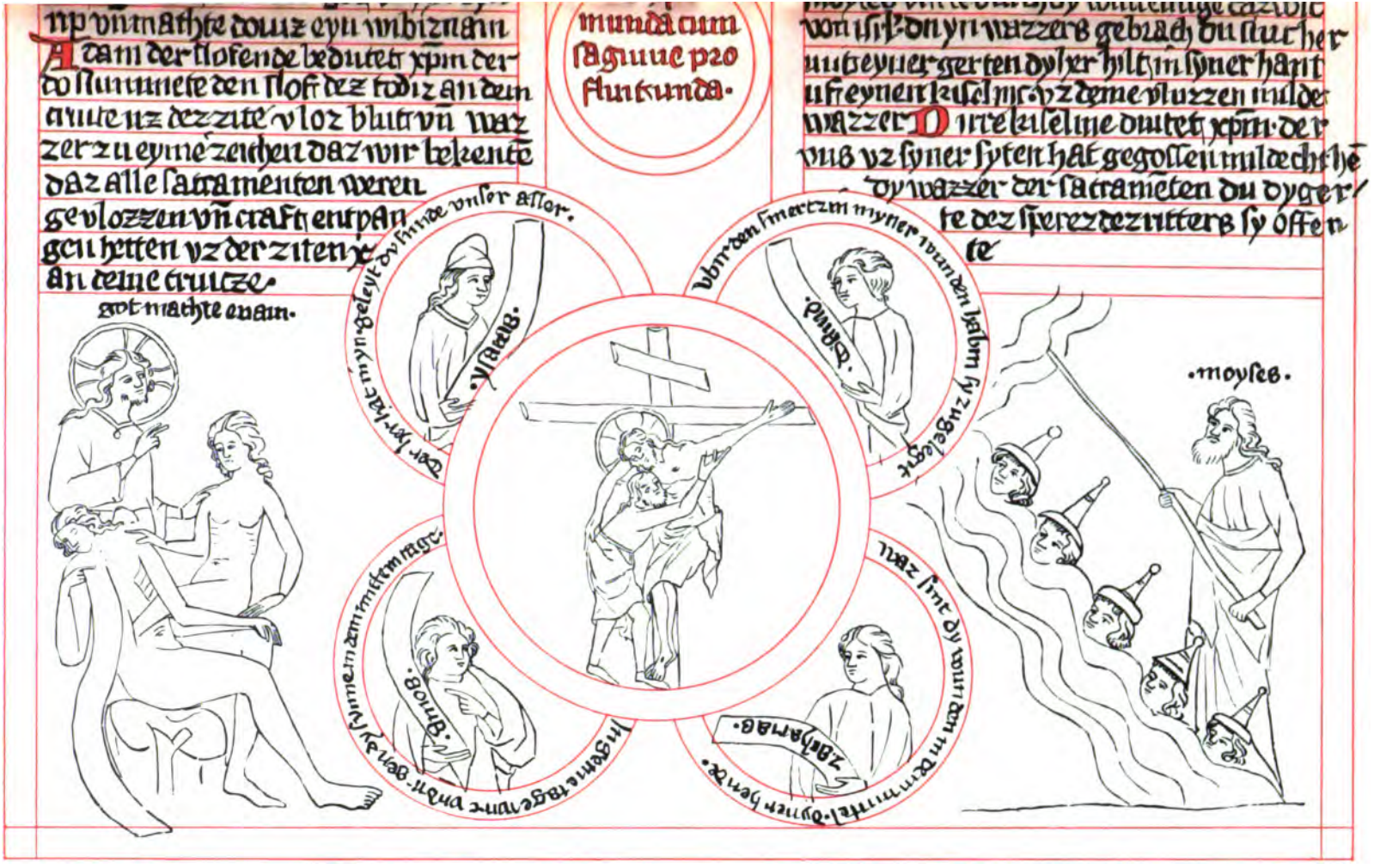


Fig. 191. **Die Kreuzigung Christi.** Aus der Biblia pauperum in der Gymnasiums-Bibliothek zu Constanz. (Nach der Publication von Laib & Schwarz.)
(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. II. S. 275.)

Es ist ein grosses Verdienst Gustav Heiders, diese typologische Auffassung namentlich in den Bilderhandschriften des Mittelalters verfolgt und aufgewiesen zu haben[1]. Wir haben das Werk kennen gelernt, in welchem uns der erste vollständige typologische Bilderkreis entgegentritt: es ist der Altaraufsatz im Stift Klosterneuburg aus dem 12. Jahrhundert. Dieser typologische Bilderkreis mit seinen 17 Gruppen hat indessen keine weitere Verbreitung gefunden, wenigstens nach Ausweis der bisan bekannt gewordenen Denkmäler. Dagegen tritt etwa ein Jahrhundert später ein zweiter auf, dessen älteste Bezeugung man früher in den im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts gedruckten Ausgaben der Armenbibel *(Biblia pauperum)* gesehen; jetzt weiss man, dass die handschriftlichen Exemplare dieser Armenbibeln über 200 Jahre höher als die Drucke hinaufgehen, also dem Verduner Werke zeitlich schon nahe rücken. Als die Hauptzeugen dieser handschriftlichen Ueberlieferung konnte Heider anführen: vorab als Werke des ausgehenden 13. bezw. beginnenden 14. Jahrhunderts die Handschrift des Stifts S. Florian[2] und die der k. k. Hofbibliothek zu Wien; dann die Handschriften bei R. Weigel in Leipzig, in S. Peter in Salzburg, im Stift Kremsmünster; dem 15. Jahrhundert gehören eine zweite Handschrift in S. Peter in Salzburg, dem 14. Jahrhundert eine deutsche Bearbeitung in der kgl. Bibliothek zu München, dem Schluss des 15. Jahrhunderts die des Johanneums zu Graz an. Dazu kommt jetzt die um 1300 entstandene Handschrift des Constanzer Gymnasiums[3] (Probe Fig. 191). Verschwunden ist die von Heineke beschriebene Handschrift von Wolfenbüttel. Von den Holztafeldrucken der Biblia pauperum sind vier bis fünf vor dem Jahr 1470 (?) in lateinischer Sprache, zwei in deutscher (1470—1472) bekannt; als erste mit der Buchdruckerpresse gedruckte Ausgabe gilt die des Albr. Pfister in Bamberg (nach 1460)[4]. Von welchem Einflusse diese Armenbibel gewesen, geht unter anderm daraus hervor, dass die um 1491 in dem Kreuzgang des Klosters zu Hirsau hergestellten Glasgemälde laut dem uns erhaltenen Verzeichniss der Sujets die ganze Reihenfolge der Bilder der Armenbibel ohne Abweichung wiedergaben[5]. Diese Thatsache ist wol geeignet, die von Laib und Schwarz geäusserte Vermuthung zu bestätigen, dass die Armenbibeln eine Art von Malerbuch gewesen seien, wie das vom Berge Athos[6], und es stimmt vollkommen dazu die weitere Thatsache, dass die lebenden Bilder des berühmten Oberammergauer Passionsspiels auch nichts anderes sind als eine

Klosterneuburger Altaraufsatz.

Armenbibel.

[1] G. Heider Beitr. z. christl. Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters (Mitth. d. k. k. Centralcomm. V. Wien 1860).

[2] Die Darstellungen der Biblia pauperum in einer Handschrift des 14. Jahrhunderts im Stifte S. Florian. Herausgeg. von Camesina, erl. von Heider. Wien 1863. Mit 34 Taf.

[3] Biblia pauperum. Nach dem Orig. in der Lyc.-Bibl. zu Constanz herausgeg. von Laib und Schwarz. Zürich 1867. — Vgl. La Roche Die älteste Bilderbibel, die sogen. Biblia pauperum (Basel 1881) und neuestens: Die Biblia pauperum. Herausgeg. von Einsle. Wien 1890.

[4] Die bisherigen Angaben über die Holztafeldrucke der Armenbibel und den ganzen von Ottley, Sotheby, Berjeau (Biblia pauperum. Lond. 1859) und Humphrey aufgebauten ‚Blockbookroman' (wonach die erste Auflage der Biblia pauperum 1420; die zweite 1430—1450; die dritte 1435; die vierte 1435; die fünfte 1445; die sechste 1450—1460; die siebente 1470 zu setzen wäre) sind im höchsten Grade verdächtig bezw. offenbare Erfindung unkritischer Köpfe. Vgl. A. von der Linde Gesch. der Erfindung der Buchdruckerkunst I (Berl. 1886) 366.

[5] Vgl. Lessing Ehem. Fenstergemälde im Kloster Hirschau (Lachmanns Ausg. IX 237).

[6] Die Bezeichnung ‚Biblia pauperum' gehört dem Mittelalter nicht an; sie fand sich dem Wolfenbüttler Exemplar beigesetzt, aber von späterer Hand. Mit dem dem hl. Bonaventura zugeschriebenen Werke ‚Biblia pauperum omnibus praedicatoribus perutilis' hat unsere Armenbibel nichts zu schaffen.

scenische Uebersetzung unserer Armenbibel; einzelne Bilder sind sozusagen wörtlich aus ihr übernommen.

In den älteren handschriftlichen Exemplaren der Armenbibel ist die Zahl der dargestellten Scenen auf 35—38 beschränkt; später, und insbesondere in den Drucken, erhebt sich dieselbe bis auf 50. Jedem Ereignisse der evangelischen Geschichte sind je zwei alttestamentliche Vorbilder zur Seite gestellt, dazu treten je vier Prophetengestalten mit ihren Weissagungen; auch hier tritt also das Wort zum Bilde hinzu, um die Belehrung zu vervollständigen. Die Beischriften sind in leoninischen Versen gehalten. In der Handschrift von S. Florian und der ihr verwandten Familie beginnt die Reihenfolge der Darstellungen mit der Verkündigung, zu welcher als Typen die Rede Gottes zur Schlange im Paradies und Gedeons Vliess gestellt sind, und endigt mit Gruppe 36, dem jüngsten Gericht, zwischen Salomons Urteilsspruch und Daniels Richtspruch über Susanna. Die Constanzer Handschrift zeigt als erstes Bild wieder die Verkündigung zwischen der der Schlange gegebenen Prophezeiung und Gedeons Vliess, als letztes (34.) die Krönung Mariae zwischen Salomon mit Betsabea und Assuerus und Esther.

Speculum humanae salvationis.

An diese Armenbibeln schliessen sich verwandte Werke des ausgehenden Mittelalters an. So ist vor allem das ‚Speculum humanae salvationis' zu nennen, von dem sich Handschriften in Kremsmünster, Köln und Wien (Hofbibl. 1636 und Ambras. Samml.) befinden und dessen Drucke zu den frühesten Erzeugnissen der Typographie zählen [1]. Dieser ‚Spiegel der menschlichen Erlösung' ist so eingerichtet, dass auf jedem Blatte der Raum in zwei Spalten getheilt ist; jede Spalte zeigt oben erklärende deutsche Verse, dann folgt die Abbildung, zuletzt in Versen gereimte lateinische Erläuterungen. Ueber den einzelnen Darstellungen ist der Inhalt in kurzen Worten beigeschrieben, zur weitern Erläuterung dienen beschriebene Spruchbänder und über den Köpfen die Namen der betreffenden Figuren. Auf dem ersten Blatt der Kremsmünsterer Handschrift (f. 6′) heisst es z. B. *Angeli — Omnipotens Deus. — Deus. Eva. Adam* (es wird die Erschaffung der Eva geschildert). Die hier gebotene Reihe umfasst zunächst die neu- und alttestamentlichen Scenen, meist entsprechend der Armenbibel, erweitert dieselbe aber durch das Vorleben der heiligen Jungfrau, durch Scenen aus der Apokalypse, dann aus der mystischen Naturgeschichte (z. B. vom Vogel Strauss), aus der heidnischen Geschichte (wo Thammis als Vorbild der hl. Maria, Kodrus als Vorbild Christi aufgefasst wird). Den Zweck der ganzen Compilation gibt der Verfasser in einer Art Vorwort selbst an: *Predictum prohemium de contentis huius libri compilavi | et propter pauperes predicatores apponere curavi | . . . possunt ex ipso prohemio predicare. . . . ut autem tam clericis quam laicis possit doctrinam dare | satago illam facili quam animo dictamine elucidare.*

Die Concordantia caritatis.

Noch umfangreicher als in diesem Speculum ist die Typologie verwendet in der in einigen wenigen Handschriften bekannten (Stift Lilienfeld, Bibliothek Liechtenstein in Wien), um 1345—1351 von dem Abt Ulricus von Lilienfeld verfassten ‚Concordantia caritatis'. Das Werk ist dadurch bemerkens-

[1] Vgl. Heider Beitr. a. a. O. S. 19 u. 123 betreffs der Handschriften; betreffs der Drucke siehe Sotheby Principia typographica. Lond. 1858. I. Holland, p. 145—180. II. Germany, p. 78—83; dazu indessen von der Linde a. a. O. I 126. 239. — De Laborde (La gravure p. 23) scheint auch noch geneigt, an die von Adr. Junius colportirte Fabel von dem Druck des ersten Speculum 1442 durch Coster zu glauben.

werth, dass in seinen Darstellungen (245 aus dem Neuen Testament, dazu 490 Typen und ebenso viele Symbole) zum erstenmal die durchgängige Verbindung der neutestamentlichen Begebenheiten mit alttestamentlichen Typen und mit Symbolen aus dem Thierleben gegeben, also der gesammte Apparat mittelalterlicher Symbolik und Typologie vorgelegt ist. Die Anordnung ist so getroffen, dass auf der linken Seite der aufgeschlagenen Handschrift die Bildreihe, auf der rechten die Erläuterung gegeben ist. So z. B. f. 21′:

IN OCTAVA EPIPHANIAE.

DAVID.
Deus maiestatis intonuit.

ECECHIELIS.
Tota splendebat a maiestate eius.

Taufe Christi im Jordan.

Umschrift:
Post baptisma Ihesu comparet forma columbae
Simplicitatis tibi sit, cum te confessio lavit.

CANTICORUM.
Puteus aquarum viventium.

LEVITICI.
In hac die expiatio erit vera.

Germanum lavit Moyses et pontificavit.

Undas fundebat prophetam cum faciebat.

MOYSES. AARON.
[Moses giesst ein Gefäss mit Wasser über Aarons Kopf.]

HELISEUS. HELIAS.
[Heliseus giesst Wasser über die Hände des Helias.]

Cervus aquas summit frigidas viresque resummit.

Sic aquilam senem fons mutat in iuvenem.

CERVI.
[Zwei Hirsche, einer aus der Quelle trinkend, der andere eine Schlange im Munde haltend.]

AQUILA.
[Zwei Adler, der eine in eine Quelle niedertauchend, der andere zur Sonne auffliegend.]

In diesem merkwürdigen, leider noch nicht publicirten Werke[1] ist so wenig wie in dem Speculum humanae salvationis und den Armenbibeln das Princip des Parallelismus und der Typologie, wie es in der Exegese der ältern Zeit vorliegt, aufgegeben. Die Concordia Veteris et Novi Testamenti ist hier überall noch der massgebende, durchaus der christlichen Antike entlehnte Grundgedanke. Diesen verlässt nun eine andere Kategorie spätmittelalterlicher Illustrationswerke. Das sind die Bilderbibeln *(Biblia picturata)*, wo die bisher beobachteten Grenzen durchbrochen, für das Mass typologischer Deutung jede Schranke fallen gelassen wird. Es wollen jetzt alle hervorragenden Momente sämmtlicher Schriften des Alten Bundes in completer Reihenfolge der Begebenheiten vorgeführt werden. Die alte Exegese hat nicht alle diese Facten typologisch zu deuten unternommen. Sie ging von den Thatsachen der Erlösung im Neuen Testament aus und suchte im Alten Testament nach Vorbildern dazu. Jetzt wird umgekehrt das ganze Alte Testament aufgerollt und mühsam und willkürlich für jede Begebenheit desselben eine Erfüllung im Neuen Testament, namentlich in der Passionsgeschichte des Herrn, gesucht.

Bilderbibeln (Biblia picturata).

[1] HEIDER a. a. O. S. 26.

Von dieser Biblia picturata, deren Seiten in je zwei Columnen mit je vier Medaillons (davon waren das erste und dritte dem Alten, das zweite und vierte dem Neuen Testament gewidmet) getheilt sind, waren bis 1870 zwei Handschriften in der Wiener Hofbibliothek und zwei in der Nationalbibliothek zu Paris bekannt geworden. Die eine dieser Pariser scheint um 1360 ausgearbeitet worden zu sein; die andere zeigt theils italienische theils niederländische Einflüsse und gehört theils dem 14. theils dem 15. Jahrhundert oder gar dem 16. Jahrhundert an[1].

Die ‚Aurora'.

Eine Art Mittelstellung zwischen dieser Bilderbibel und der ‚Concordantia caritatis' nimmt die ‚Aurora' des Petrus de Riga ein, von welcher das Cistercienserstift Hohenfurth in Böhmen drei dem 12.—13. Jahrhundert angehörende Handschriften besitzt[2].

Man sieht, welchen Reichthum ikonographischen Materials das Mittelalter aus der Heiligen Schrift zog. Seine allegorische Interpretationsweise mag von der heutigen wissenschaftlichen Kritik und Exegese beiseite gelegt werden: immerhin darf nicht verkannt werden, wie ergiebig sich das typologische Princip auch unter den Händen der mittelalterlichen Theologen und Künstler bewährt hat[3]. Hunderte der hier vorgelegten Typologien mögen nichts anderes als ‚Träume' gewesen sein; in vielen aber waren tiefe und fruchtbare Gedanken verschlossen, welche nicht zum Vortheil der gesammten Lebensauffassung seitens der Renaissance und ihres Subjectivismus auf die Seite geworfen und vergessen wurden. Die gedruckten illustrirten Bibeln des 16. Jahrhunderts konnten dafür keinen Ersatz schaffen[4].

Einzelbilder.

Mit dem bisher Betrachteten erschöpft sich indes die biblische Illustration des Mittelalters noch keineswegs. Da ist zunächst noch gewisser Einzelbilder zu gedenken, in denen sich eine ganze Fülle biblischer Gedanken zusammenfasst. Das Dogma von der Erlösung fand man in der Symbolik des Lebensbaumes dargestellt. Nach Gen. 2, 9 standen zwei Bäume im Paradies: *lignum vitae in medio paradisi lignumque scientiae boni et mali.* Petrus Lombardus und der Autor des Elucidarius, auch Honorius (In Psalm. sel. I) setzen uns die Ansicht des hohen Mittelalters über diesen Gegenstand auseinander, der auch in den Marienliedern der Zeit[5] eine grosse Rolle spielt. Lebensbaum, *arbor vitae,* hiess der eine dieser Paradiesesbäume nach dem Lombarden, weil, wer von seiner Frucht ass, die Unverweslichkeit und ewige Gesundheit des Leibes dadurch gewann. Der Baum der Erkenntniss des Guten und des Bösen war an sich nicht schlecht, aber er wurde durch den Ungehorsam der Stammeltern ein Unglück. Die Darstellungen des Mittelalters weichen auseinander und sind keineswegs in ihrem Sinne ganz klar. In dem Hortus deliciarum (f. 19) zeigte der Lebensbaum nur drei Aeste, darüber drei unbärtige Köpfe. Ein Relief vom Grabmal des Erzbischofs Heinrich von Finstingen († 1286) im Dom zu Trier theilt dieselbe Baumwurzel in zwei Bäume, von denen der eine zwischen welken Blättern statt der Früchte

Der Lebensbaum.

---

[1] Vgl. Waagen Kunstwerke u. Künstler in Paris (Berl. 1839) S. 327—330. Heider a. a. O. S. 34. — Die deutschen Historienbibeln d. Mittelalters. Nach 40 Handschr. zum erstenmal herausgeg. von J. F. L. Th. Merzdorf. 2 Bde. Stuttg. 1870 (Lit.-Ver. Bd. C u. CI).

[2] Heider a. a. O. S. 33.

[3] Mit diesen allein beschäftigt sich die Abhandlung R. Muthers Die ältesten deutschen Bilder-Bibeln. Münch. 1883.

[4] Den vollen Ueberblick über das Material gibt die Zusammenstellung der typologischen Reihen und ihrer Erklärungen bei Heider a. a. O. S. 35 f. 113 f.

[5] W. Grimm in der Zeitschr. f. deutsches Alterth. X 6.

Todtenschädel hervorbringt, während aus dem frischen Laube des andern reizende Engelsköpfchen hervorgucken. Man nimmt an, dass hier die Idee des *arbor vitae et mortis* gegeben sei [1]. Berthold Furtmayers Messbuch [2] zeigt am Fusse des von der Schlange umringelten Baumes Adam schlafend, als Früchte des Baumes Aepfel und Hostien, dazwischen rechts einen Todtenkopf, links ein Crucifix. Unter dem Todtenkopf steht Eva nackt, die Sündesäpfel, welche ihr die Schlange reicht, an vor ihr Knieende weitergebend; hinter diesen lauert der Tod; unter dem Crucifix steht die neue Eva, Maria, welche den Knieenden das Sacrament in Gestalt einer Hostie spendet; ein Engel hat auf dem Schriftband das *Ecce panis angelorum*. Eine ähnliche Idee gibt das Glasgemälde zu Friedersbach bei Zwettl (1409) wieder [3]. Ganz verschieden ist die Gestaltung, welche der Lebensbaum in dem ‚Lignum vitae' des hl. Bonaventura gewinnt (Fig. 192) und wie er, ohne Zweifel auf Grund desselben, im Refectorium von S. Croce in Florenz (durch Francesco da Volterra, ca. 1350, oder Niccolò di Pietro Gerini, ca. 1380) gemalt ist [4]. Hier ist die vielfach im Mittelalter uns entgegentretende Vorstellung von der Identität des Kreuzesbaumes mit dem Lebensbaum festgehalten. Man sieht Christus am Kreuze, aber aus dem Stamme desselben entspringen zwölf Aeste, die so geordnet und durch Beischriften erläutert sind, dass auf dem untersten Doppelpaar der Aeste der Ursprung und das Leben des Erlösers, auf dem mittlern sein Leiden, auf dem obersten seine Verherrlichung dargestellt ist. An jedem der Aeste hängt als Frucht ein einziger Schössling. Diese Frucht, welche die Christo ergebene Seele als lieblichste Seligkeit geniessen soll, heisst je nach den zwölf Aesten: *praeclaritas originis, humilitas conversationis, celsitudo virtutis, plenitudo pietatis, confidentia in periculis, patientia in iniuriis illatis, constantia in conflictu mortis, victoria in conflictu, resurrectionis novitas, ascensionis sublimitas, aequitas iudicii*, endlich *aeternitas regni*. Hier schlägt also die biblische Betrachtung in die moralisch-ascetische über [5]. Bonaventura's Lebensbaum, zu dem auch eine Handschrift des Britischen Museums von 1310 ein hervorragendes Pendant bildet [6], berührt sich schon mit einem andern viel berufenen Motiv, nämlich dem Stammbaum Christi. Aus der Wurzel Jesse (Is. 11, 10) entspringt die Genealogie des Herrn. Man sieht unten Isai, den Vater Davids, daliegen, aus seiner Brust wächst ein Weinstock hervor, der, den Geschlechtsregistern (Matth. Kap. 1 und Luc. Kap. 3) folgend, die Vorfahren Christi in seinen Zweigen trägt und schliesslich entweder in dem triumphirenden *Salvator mundi* oder in der Himmelskönigin abschliesst. Im Orient kommen noch zu den Propheten, welche sich in den Ranken des Weinstocks wiegen, Balaam und die Weisen der Griechen mit ihren Sentenzen. Bei uns erscheinen

Stammbaum Christi.

[1] Didron Ann. arch. XII 174. Aus'm Werth Kunstdenkm. Taf. LVII [6]. Ungenau Otte I [5] 513. — Vgl. zu der Sache de Bastard l. c. p. 886. Eine gute Monographie über den Gegenstand fehlt noch.

[2] Förster Malerei III 1.

[3] Otte I [5] 513.

[4] Der Lebensbaum. Aus dem Latein. des hl. Bonaventura. Freib. i. B. 1886.

[5] Andere Beispiele des Lebensbaumes sind in S. Trinità zu Canosa (Schulz Denkm. der Kunst in Unterital. Taf. 49 [6]); S. Maria in Lago zu Moscufo (ebd. Taf. 53); zu Trani (ebd. Taf. 19); zu S. Clemente di Pescara (ebd. Taf. 58 [6]); zu Grossalsleben in Sachsen; an S. Stephan in Wien (Mitth. d. k. k. Centralcomm. IX [1864] 276, Fig. 18); an einem Bamberger Bischofsstab (v. Hefner-Alteneck Trachten I, Taf. 39); bei Aus'm Werth Kunstdenkm. III, Taf. 55 [16]; in München (Hefner-Alteneck Kunstw. und Geräthsch. II, Taf. 51); in Metz (ebd. II, Taf. 8); in S. Zeno zu Verona (v. Sacken in Mittheil. der k. k. Centralcomm. X 132, Fig. 15) u. s. f.

[6] Arundel p. 83. — Jameson II 194, Abb.

als die merkwürdigsten Exemplare dieser Wurzel Jesse diejenigen in der Deckenmalerei von S. Michael in Hildesheim, die Sculptur in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg, der Schnitzaltar des Veit Stoss in der Marienkirche zu Krakau[1]. Es sei nur nebenbei bemerkt, dass diesem Stammbaum Christi die Stammbäume der religösen Orden, z. B. am Lettner der Dominicanerkirche zu Bern (1472), nachgebildet sind.

Nun treten auch biblische Figuren in den Vordergrund, welche in der ältern Kunst wenig oder gar nicht berücksichtigt worden sind. Dazu gehört

Salomon. Salomon, der in der Legende der Juden und Mohammedaner berufen ist, eine grosse Rolle als Inhaber höchster menschlicher Weisheit, auch als König ihrer Sprachen zu spielen. Als Begründer des Tempels in Jerusalem wird er jetzt Vorbild Christi, des Gründers der Kirche; so im Hortus deliciarum der Herrad. Wiederum wird er Typus Christi als der Bräutigam des Hohenliedes. Die zwölf Löwen an seinem Thron werden Symbole der Apostel. Das Urteil Salomons scheint zuerst auf einem gravirten Stein aus der Sammlung Cuçço Cohen in Bukarest uns zu begegnen; es fehlte der altchristlichen Kunst und wird anscheinend seit dem 9. Jahrhundert in Miniaturen angetroffen[2]. Später begegnet es uns in der griechischen Kunst[3]; vielleicht war auch das Königsbild am Portal des südlichen Querhauses am Strassburger Münster kein Karl, sondern ein Salomon[4]. Der Empfang der Königin von Saba und ihre Belehrung auf demselben Thron mit Salomon sind Sujets, welche die Renaissance hinzugefügt hat (Domenichino, Raffaels Loggien).

Adam und Eva. Bei Adam und Eva wird die altchristliche Schilderung, welche noch an den Broncethüren von Hildesheim nachklingt, allmählich verlassen; die Erschaffung der Eva aus der Seite Adams (meist mit geschlechtsloser Charakterisirung der nackten Körper), die Vertreibung der Stammeltern aus dem Garten Edens, Adam den Acker bebauend, Eva spinnend, jetzt in mittelalterlicher Kleidung erscheinend, stellen sich als neue Scenen ein. — Bei

Die Patriarchen. Kain und Abel wird nicht mehr ausschliesslich, wie in den ersten Jahrhunderten (so noch am Portal zu Wennigsen), die Scene des Opfers vor Gott betont; der Todtschlag Kains, die Flucht desselben, die Hand Gottes in den Wolken treten jetzt auch auf. — Die naive altchristliche Vorstellung Noe's in der Arche als Kiste verschwindet allmählich. Auf dem Verduner Altar hat die Arche die Form einer mehrschiffigen Basilika. Neue Scenen sind das Dankopfer mit dem Regenbogen am Himmel, die Anpflanzung des Rebstocks und Noe's Trunkenheit (Gen. 9, 21), wie sie Benozzo Gozzoli's Pinsel vor Allen im Camposanto zu Pisa mit wunderbarer Grazie geschildert hat.

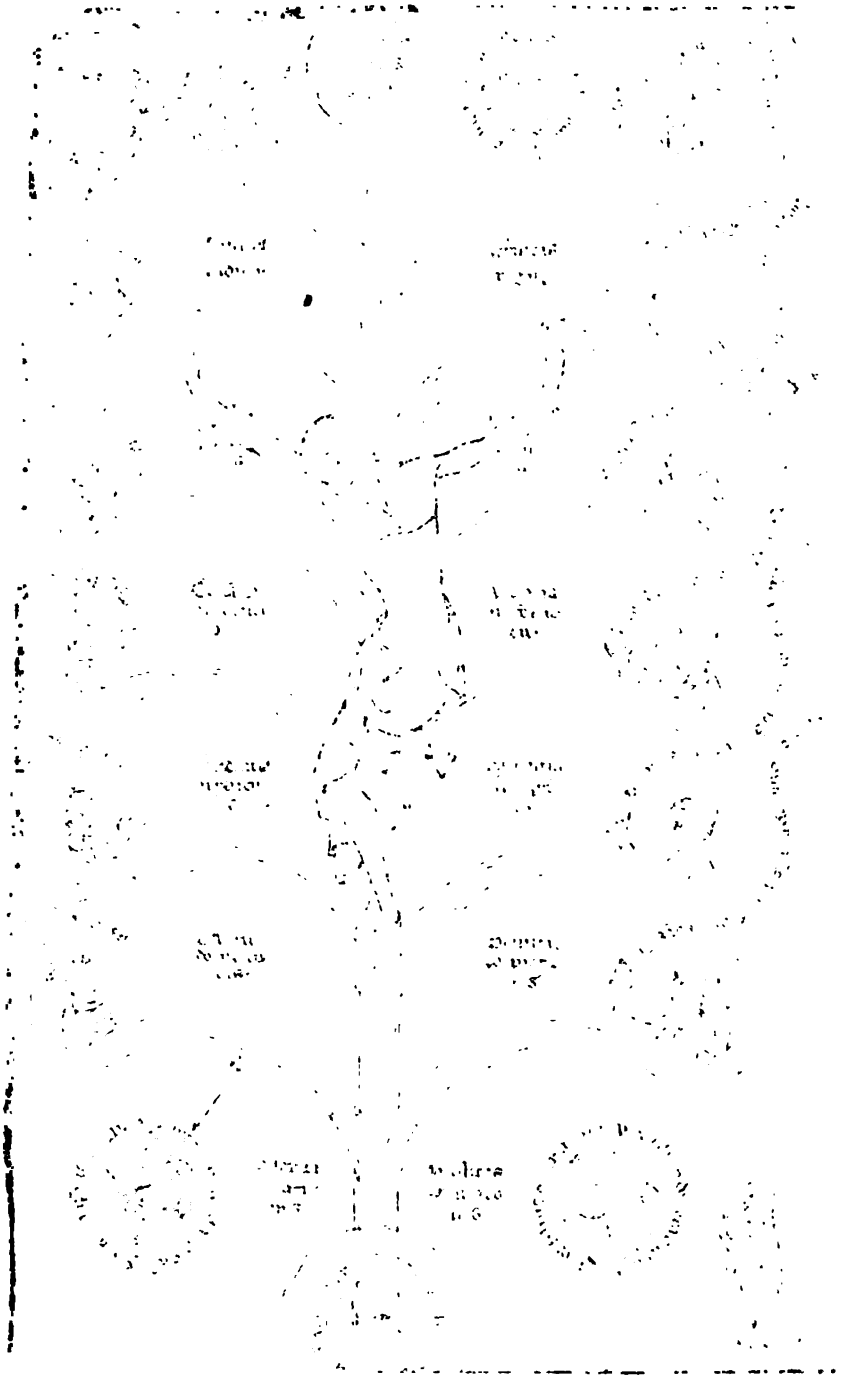
In diesem grossen Cyklus von Tempera-Wandbildern ist des weitern die Geschichte Abrahams, Isaaks, Jakobs, Josephs in Aegypten, Mosis ausführlich und in vielen Scenen veranschaulicht; das Opfer Isaaks (z. B. bei Sodoma) und Melchisedechs erhalten sich, wenn auch in ver-

[1] Für Hildesheim siehe Kratz a. a. O. 1856. Andere Exemplare in Calcar (Aus'm Weerth a. a. O. I, Taf. 13); Xanten (ebd. I, Taf. 20); in Andernach (von 1524; Aldenkirchen im B. J. LIX 136); in der Bunkerk zu Utrecht (Wandgemälde, siehe Christl. Kunstbl. 1874, Nr. 4); in Nevers (Boiserie des 15. Jahrh. aus S. Sauveur, publicirt von A. Maury Revue arch. I 755, pl. 21). Zu der Idee vergleiche übrigens Hieron. In Esai. c. 9.

[2] Vgl. Longpérier Acad. des Inscr., Sitzung vom 24. Sept. 1880. Revue crit. 1880, p. 300. Es steht dahin, ob der Bukarester Achat ein christliches oder jüdisches Amulet war.

[3] Vgl. Didron Annales archéologiques I 160 (mit den Engeln der Weisheit) und XVII 296.

[4] Kraus Kunst u. Alterthum in Elsass-Lothringen I 460.



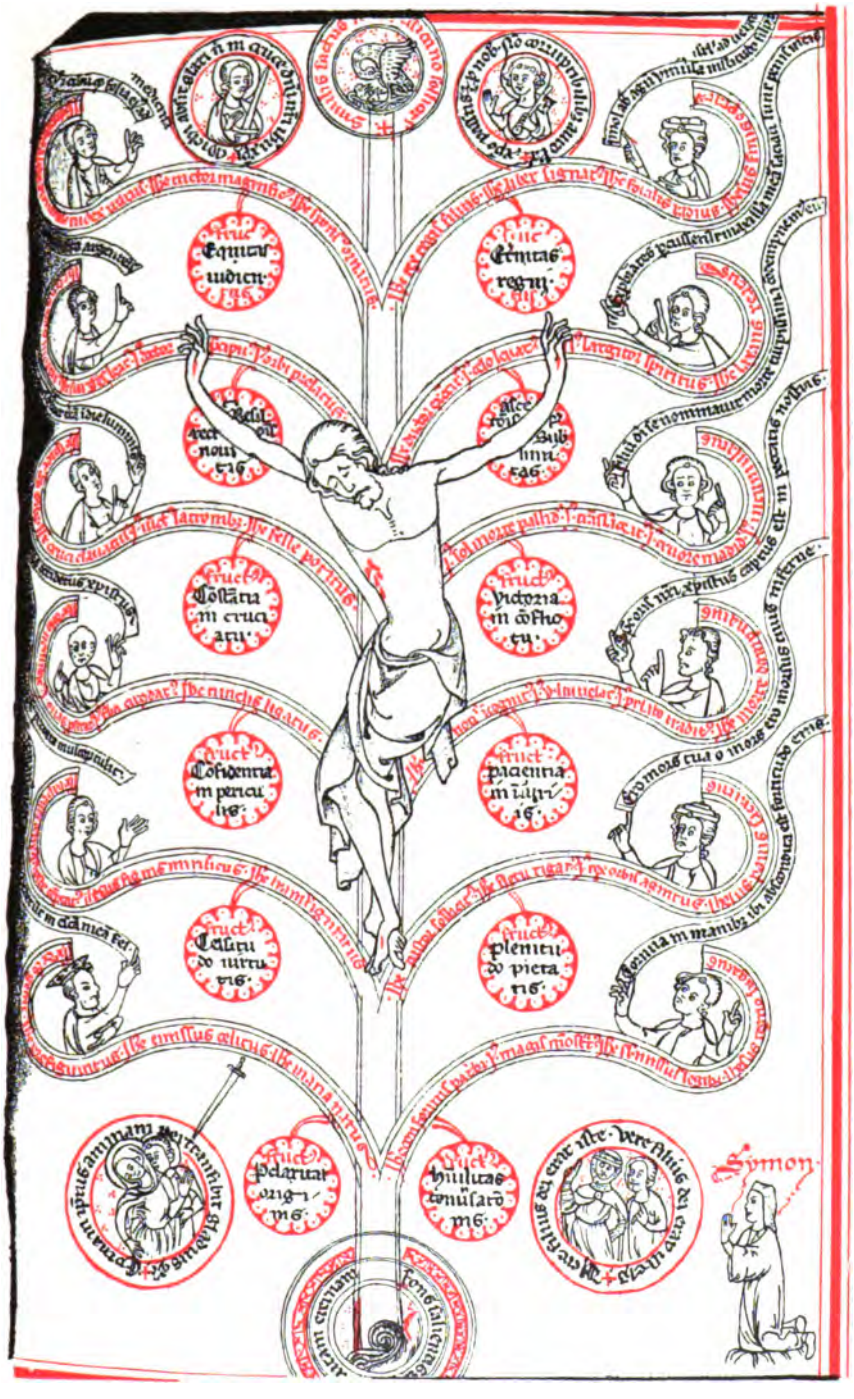


Fig. 192. Der Lebensbaum. Miniatur aus einer Darmstädter Handschrift.
(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. II. S. 279.)

schiedener Auffassung, als populäre Erbauungsmotive. — Rahel und Lea werden als Typen Maria's und Martha's und als Vertreterinnen des thätigen und des beschaulichen Lebens bis tief in die Renaissance festgehalten, wo Michelangelo sie als solche am Grabmal des Papstes Julius II verwerthet *(Lea est saecularis vita, Rachel spiritualis vita,* sagt Honorius, Spec. eccl. de assumpt. B. M. und am Schluss der Predigt De omnibus Sanctis)[1]. — Mit der typologischen Auffassung war die Vorliebe für die Behandlung der Patriarchen und Propheten gegeben. Moses erscheint oft als der erste der Propheten, mit der *facies cornuta* (2 Mos. 34, 29) und den Gesetzestafeln. Die Geschichte des Job, von Gregor d. Gr. als Typus der christlichen Kirche erläutert, erfreute sich bis Ausgang des Mittelalters, wo sie in Holzschnittwerken illustrirt wurde (Strassburg 1498 u. a.), grosser Beliebtheit. Ebenso kennt das ausgehende Mittelalter illustrirte Ausgaben der Geschichten des Joseph, der Judith, Daniels, der Esther (Bamberg 1462). Aaron wird in Priestertracht dargestellt, während Josua, Gedeon, besonders dann die Makkabäer (vgl. Raffaels Disputa) als Typen des *Ecclesia militans* in ritterlichem Costüm erscheinen. David sehen wir in den verschiedensten Situationen: als Harfenspieler, vor der Bundeslade tanzend, mit seinen die Instrumente tragenden Musikern (so im Psalter Karls des Kahlen), thronend mit der Taube als Anzeichen seiner prophetischen Inspiration, als Hirtenknabe mit der Schleuder, als Krieger. (Salomon s. oben.) — Die Propheten werden in mittelalterlichen Costümen vorgeführt, durchweg in den Situationen und mit den Spruchbändern, welche durch ihre Hauptweissagung auf Christus hin gegeben sind[2]. Propheten.

Der Typus des Christus-Ideals, wie wir ihn in der altchristlichen Kunst kennen gelernt, hat sich in der mittelalterlichen Uebung nie gänzlich verloren, freilich erlitt er starke Modificationen. Die romanische Zeit hält durchweg an dem Bilde des bärtigen Mannes mittlern Alters fest, den der kreuzförmig gespaltene Nimbus umgibt und in dem wir im wesentlichen den (zweiten) lateinischen Typus des 4.—6. Jahrhunderts wiedererkennen; so z. B. in dem Salzburger Antiphonar. Unumwunden lässt die gothische Zeit in ihrem Christuskopf den Typ der germanischen Helden durchbrechen. Die Renaissance nimmt seit Giotto keinerlei Anstand, in Christo zunächst das Bild des schönen Mannes nach italienischer Auffassung, dann in dem grossen und überwältigenden Christuskopf Albrecht Dürers die männliche Schönheit des Deutschen zum Ausdruck zu bringen. Sehr bemerkenswerth ist dabei das Festhalten an gewissen Traditionen hinsichtlich der Farbengebung. Schon Johannes Damascenus hatte die Hautfarbe des Herrn gelbbraun wie Weizenkorn (*σιτόχρους*) genannt, worin ihm Nicephorus Callisti nachgefolgt war. Das nämliche sehen wir im Athosbuche wiederholt, dann aber auch bei abendländischen Schriftstellern. Suso beschreibt die Gesichtsfarbe des Herrn als weizengelb, und Xaverius macht dieselbe Angabe hinsichtlich Maria's[3]. Für Raffaels Carnation ist diese Farbe geradezu charakteristisch; er hat sich hier ersichtlich einem allgemein angenommenen Ideal angeschlossen, für welches schon Giulio Romano das Verständniss fehlte. Der Einfluss apokrypher Berichte ist auch hier ersichtlich. Sie haben namentlich eine namhafte Einwirkung auf die sogen. Christus-Ideal.

[1] Migne p. 1020. [2] Vgl. Otte I [5] 523.

[3] Ioh. Damasc. De imaginibus (Opp., ed. Par. 1712, I 631). — Fabric. Cod. apocryph. III 486. — Niceph. Call. Hist. eccl. I 40 (ed. Par. I 125). — Suso Buch v. d. ewigen Weisheit, Uebers. Diepenbrocks S. 158. — Malerbuch v. Berge Athos, deutsche Uebersetzung S. 415. — Xaverius Hist. Christi p. 30, bei Glückselig Christusarchäologie (Prag 1862) S. 89.

Veronika-Bilder.

Veronika-Bilder gewonnen, welche sich im ganzen Mittelalter einer unermesslichen Popularität erfreuten. Dante, Villani, Petrarca haben uns den Eindruck in classischen Worten geschildert, den der Anblick des *Sudario* oder der *Vera icon* in der Peterskirche zu Rom auf die aus weiter Ferne hinzueilenden Pilger machte[1]. Die Legende war in doppelter Version verbreitet. Nach der ältern ward der Veronika durch Christi Gnade das Bild zu theil, weil sie ein Porträt von ihm zu besitzen wünschte; nach der spätern reichte Veronika dem Herrn bei der Kreuztragung das Schweisstuch, das dann mit dem Bilde des leidenden Erlösers ihr zurückgegeben wurde. Demnach gab es Tuchbilder doppelter Art. Die einen stellten das Antlitz des todten Christus mit geschlossenen Augen und schmerzerfüllten Zügen dar, die anderen zeigten das Antlitz des lebenden, frei von jedem Zug des Leidens. Es ist

Fig. 193. Veronika-Bild. In der Sacristei der Peterskirche. (Nach Pearson, Die Fronica. Strassburg 1887. K. J. Trübner.)

Fig. 194. Veronika-Bild. In der Kirche S. Silvestro in Capite zu Rom. (Nach Pearson, Die Fronica. Strassburg 1887. K. J. Trübner.)

wol auf die Verkommenheit des spätbyzantinischen Typus zurückzuführen, dass Gesicht und Nase in beiden Fällen übertrieben lang, das ganze Antlitz ohne menschlich ansprechenden Zug ist. Die Verehrung des Sudariums war stark genug, um diesen byzantinischen Veronika-Typus bis ins 14. und 15. Jahrhundert (Plenarium von 1473), in einzelnen Fällen bis ins 16. Jahrhundert zu erhalten.

Wir geben hier (Fig. 193) den Typus des Todtenbildes auf dem Schweisstuch der Veronika in S. Peter und den Typus des Lebenden auf dem Tuche in S. Silvestro in Capite zu Rom (Fig. 194). Beide Tuchbilder sind später mit Abgar und Edessa in Beziehung gebracht worden. Dieser schmerzlose,

[1] Dante Vit. nov. c. 41; Parad. XXXI 104 (... la Veronica nostra | che per l'antica fama non si sazia). Villani Istor. Fior. VIII c. 36. Petrarca Son. I 12.

verklärte Typus hat sich merkwürdig lange, selbst auf Darstellungen der Kreuztragung erhalten, wo der Erlöser schmerzerfüllt dargestellt ist (z. B. auf dem Holzschnitt Wohlgemuts vom Jahre 1491). Der Leidenszug und die Dornenkrone eignen hauptsächlich der Zeit nach 1450. In der deutschen Kunst stellt Wilhelm von Köln die ältere Auffassungsweise, Hans Memling und Rogier van der Weyden den Uebergang, Dürer (mit einem höchst eigenartigen Kupferstich, Fig. 195)[1], Schäufelin und Springinklee die jüngere Weise dar. Das dem Correggio wol mit Unrecht zugeschriebene Schweisstuch der Berliner Galerie zeigt das Antlitz des Herrn mit Blutstropfen befleckt und mit der Dornenkrone, von übermenschlichem Ausdruck des Leidens[2].

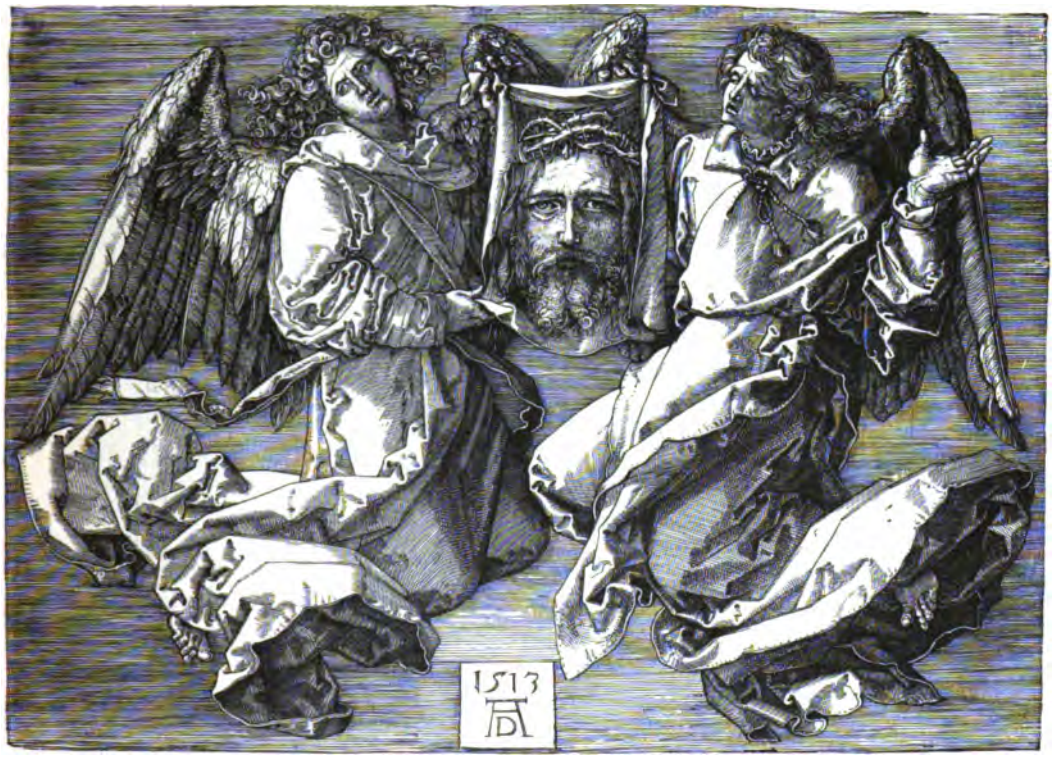


Fig. 195. Albrecht Dürer, Veronika-Bild. Kupferstich.

Viel einheitlicher und fester ist der Typus der Madonna, wie er sich seit der altchristlichen Kunst ausgebildet hatte[3]. Die Verbindung der Hoheit Madonnentypus.

[1] Bartsch VII 47. 48. Nr. 25. 26.

[2] Für diesen ganzen Gegenstand ist jetzt, ausser der immer noch beachtenswerthen Schrift W. Grimms (Die Sage von dem Ursprung der Christusbilder, in den Abhandl. der königl. Akad. d. Wissensch., Berl. 1842, Phil.-hist. Abth. 121—175; Kl. Schriften III), hauptsächlich zu vergleichen Karl Pearson Die Fronica. Ein Beitrag zur Gesch. des Christusbildes im Mittelalter. Strassb. 1887. Ganz unkritisch ist Legis-Glückselig a. a. O.

[3] Auch hierüber fehlt noch eine gediegene Monographie. Man kann vergleichen Ulrici Ueber die verschiedene Auffassung des Madonnenideals. Halle 1854. (Abhandl. S. 86.) Jameson Legends of the Madonna. Lond. 1872. Christ. Marianus Jesus und Maria in ihrer äussern Gestalt und Schönheit. Köln 1870. Fäh Das Madonnen-Ideal in den älteren deutschen Schulen. Leipz. 1884. Eckl Die Madonna als Gegenstand christl. Kunstmalerei u. Sculptur. Brixen 1883. Rohault

mit der Anmuth war seit jenem ältesten Fresco von S. Priscilla das stehende Thema der christlichen Kunst hinsichtlich dieses Sujets. Wobei dann freilich Unterschiede zu beobachten sind, wie sie das darzustellende Alter der heiligen Jungfrau, andererseits die nationale Auffassung des weiblichen Idealkopfes mit sich brachten. Die Geschichten von der Verkündigung bis zur Auffindung Jesu im Tempel führten selbstverständlich zur Darstellung Maria's im jugendlichen Alter; namentlich zu Ausgang des Mittelalters bemerkt man die Tendenz, die heilige Jungfrau als ganz junges Mädchen, im Alter von 15 bis 20 Jahren, vorzustellen; während die Scenen aus der Passionsgeschichte, besonders die Darstellungen der Mater dolorosa, ebenso von selbst die Veranschaulichung der Leidenden in einem reifern Alter, zwischen 40—45 Jahren, sogar mit einem ausgesprochenen Stich ins Greisenhafte, bedingten. Maria erscheint stets vollständig bekleidet, auch an den Füssen; ihre Gewandung besteht meist aus einem rothen Unterkleide mit blauem Mantel. Auch diese Bekleidung ist in der Farbensymbolik des Mittelalters begründet, wie die ähnliche der Beatrice in Dante's Commedia. Auf den marianischen Bilder-

Fig. 196. Mariae Verkündigung. Von der Broncethüre des Domes zu Hildesheim.

kreis wird in anderem Zusammenhang einzugehen sein. Hier haben wir noch einigen der wichtigsten, für die allgemeine Entwicklung charakteristischten Scenen aus dem Neuen Testament eine kurze Betrachtung zu widmen[1].

Marianische Geheimnisse.

Die Verkündigung oder der englische Gruss (*Annuntiatio;* Luc. 1, 26—38) ist bereits I 187 hinsichtlich seiner Darstellung in der altchristlichen Kunst gewürdigt worden. Das Mittelalter hat die seiner Zeit angegebenen Züge aus der Apokryphenlitteratur (Maria mit der Spindel oder dem Wasserkrug am Brunnen) vielfach beibehalten. Während die älteren mittelalterlichen Darstellungen den Zusammenhang mit der altchristlichen Auffassung noch bewahren (so die Erzthüre zu Hildesheim, ca. 1015, Fig. 196; Sculpturen von Amiens, Fig. 159), tritt in den späteren Jahrhunderten eine Differenz in der Behandlung des Sujets ein, welche für die jetzt auseinander gehenden Richtungen

---

DE FLEURY La S. Vierge. Paris 1878. H. v. SCHREIBERSHOFEN Die Wandlungen der Mariendarstellung. Heidelb. 1886.

[1] Eine monographische Behandlung des ‚Lebens und Leidens Christi in der Kunst' fehlt leider noch immer. FARRER The Life of Christ, as represented in Art (Lond. 1894), ist eine gänzlich unzulängliche Dilettantenarbeit; vgl. GRANT ALLEN ‚Academy' 1895, p. 18.

der Zeit bezeichnend ist. Einerseits stellen sich grobsinnliche Vorstellungen ein, wo z. B. Gott Vater der heiligen Jungfrau den Logos ins Ohr spricht (Orgelbrüstung in Hochelten), oder der Embryo sich nach dem Schooss derselben bewegt (zu Würzburg im Katzenwicker und früher auch am Domportal). Naiver und geistiger sind die Vorstellungen von dem Einhorn, das sich in den Schooss der Jungfrau flüchtet (s. unten), und dem Engel, der einen Brief vom Himmel bringt. Wenn alle diese Versuche, das Geheimniss verständlich zu machen, sich nicht über eine gewisse sinnlich-realistische Auffassung zu erheben wissen, so hat andererseits die grosse Kunst des Mittelalters bis tief in die Renaissance hinein demselben eine Behandlung gewidmet, welche die ganze Zartheit und Reinheit christlicher Empfindung widerstrahlt. Das Thema war in seiner Art das denkbar schwierigste. Es handelte sich

Fig. 197. Fra Angelico, Mariae Verkündigung. S. Marco, Florenz.

darum, das Herabsenken des Himmels zur Erde, die wunderbarste Begegnung des Diesseits und Jenseits, wie sie sich im Geiste und Körper der Jungfrau abspielt, zur Veranschaulichung zu bringen: *Angelus inquit ave quo mundus solvitur ave*, wie die Inschrift zu der Darstellung im Dom zu Parenzo es ausspricht. Die Worte, welche Dante den hl. Bernhard an Maria richten lässt[1],

[1] Dante Parad. XXXIII 1 sgg.:

Vergine Madre, figlia del tuo Figlio,
Umile ed alta più che creatura,
Termine fisso d'eterno consiglio.
Tu se' colei che l'umana natura
Nobilitasti, sì che il tuo Fattore
Non disdegnò di farsi sua fattura.
Nel ventre tuo si raccese l'amore
Per lo cui caldo nell' eterna pace
Così è germinato questo fiore.

Damit sind die Inschriften zu vergleichen unter der Annunziata des Fra Angelico in S. Marco:

Salve Mater pietatis et totius trinitatis nobile Triclinium,

und:

Virginis intacte cum veneris ante figuram pretereundo cave ne sileatur ave.

geben dann den Grundgedanken an, aus welchem heraus die köstlichsten Schöpfungen der Frührenaissance, wie diejenigen Luca's della Robbia (Ospedale degli Innocenti in Florenz), Simone Memmi's (Uffizien) und vor allem Fra Angelico's (in S. Marco zu Florenz; Fig. 197), entstanden sind. In diesen Werken spricht sich die höchste Vorstellung von der Donna angelicata im Sinne des Dichters der Göttlichen Komödie, zugleich aber auch das höchste Mass zartester und reinster Empfindung aus. Man hat sie nur neben die Producte des modernsten Impressionismus zu stellen, um mit Beschämung die tiefe Kluft zu gewahren, welche das Empfinden der heute den Markt beherrschenden Kreise von dem des christlichen Mittelalters trennt[1].

Fig. 198. Visitatio am Portal zu Moissac.

Auch in der Schilderung der Heimsuchung (*Visitatio*, Luc. 1, 39 f.) lässt sich das Auseinandergehen der naturalistisch-niedrigen und einer höhern, geistigen Auffassung verfolgen. Der letztern, welche noch den Zusammenhang mit der christlichen Antike bewahrt, gehört die Mehrzahl der Darstellungen an. Eine der merkwürdigsten derselben, wo die Unbeholfenheit der Formen die ausserordentliche Delicatesse der Empfindung nicht zu beeinträchtigen vermag, ist die Sculptur am Portale zu Moissac (Ende des 11. oder Anfang des 12. Jahrhunderts; Fig. 198). Auf den älteren Wiedergaben des Sujets (Codex Egberti; Kelch von Wilten, 12. Jahrhundert; Façade von S. Zeno in Verona; Taufkapelle des Doms zu Verona; Altar von Cividale, 8. Jahrhundert, u. s. f.) umarmen sich die beiden heiligen Frauen, später (bei Giotto in Padua, Lorenzo Monaco in den Uffizien, 1413, bei Ghirlandajo im Louvre, siehe Fig. 199) kniet Elisabeth vor Maria. Die spätere Kunst hat (wie bei

[1] Vgl. für den Gegenstand die Litteratur I 186 ff. und dazu Hach Christl. Kunstbl. 1881, Nr. 11. Heydemann ebd. 1882, S. 111. H. Zappert zur Vita b. Petri Acolanti p. 13 f. — Höchst bemerkenswerth sind übrigens auch die byzantinischen Darstellungen der Verkündigung, welche kürzlich G. Millet (Bull. de correspond. hellénique XI—XII [Par. 1895] 453 ss., pl. 14—15) bekannt gemacht hat. Der Engel von dem Mosaik in Daphni (11. Jahrh.) und derjenige des Psalters des Pantokrator (in Paris, 11.—12. Jahrh.) sind von grosser Anmuth und Eleganz; der von Vatopädi (11.—12. Jahrh.) höchst ausdrucksvoll. Sowol die Madonna von Daphni wie die der Pantokrator-Handschrift geben ein Bild wahrhaft idealer Schönheit wieder. Man muss diese Arbeiten zu den besten Leistungen der byzantinischen Kunst zählen; sie beweisen aber auch bei einem Vergleich mit den deutschen Evangelien-Handschriften der Zeit, wie weit griechische und abendländische Kunst in der Wiedergabe dieses Sujets hier im 11. und 12. Jahrh. noch auseinander lagen.

Ghirlandajo in S. Maria Novella) der Scene Engel und andere Begleiterinnen als Zuschauer gegeben. Albertinelli's grossartigste Behandlung des Themas (Uffizien, 1503) greift wieder auf die ältere Auffassung zurück, wo der feierliche Ernst dieser Scene durch fremde Betheiligung nicht gestört wird. Von diesen idealen und grossen Conceptionen stechen unangenehm jene rohen Darstellungen ab, wo man die Leibesfrucht gewissermassen im Ei, von Glorie umflossen (Elfenbeinstatuette auf Burg Falkenstein), oder durch ein Fensterchen (Holzstatuette zu Görlitz etc.), oder beide Frauen mit den Kindern an der Brust (Bonaduz in Graubünden) erblickt[1].

Fig. 199. Ghirlandajo, Mariae Heimsuchung. Louvre in Paris.

Für die Reise nach Bethlehem waren die mittelalterlichen Künstler wieder hauptsächlich auf die apokryphe ‚Historia de nativitate Mariae' angewiesen. In der spätern Zeit wird vorwaltend die Ankunft in Bethlehem dargestellt.

Die Geburt Christi *(Nativitas Domini)* hat ebenfalls, schon im Anschluss an die altchristlichen Darstellungen, die Einwirkungen der Apokryphen (Protevang. Iacobi c. 18, Hist. de nativ. Mariae c. 13, mit den Erzählungen Leben Jesu. Geburt.

[1] Vgl. Zahn Jahrbuch der Kunstwissenschaft. IV 120. Otte I [5] 527. Didron zum Malerbuch vom Berge Athos, deutsche Ausgabe S. 172, Anm. 3. — Kreuser Bildnerbuch S. 7 findet solche Abgeschmacktheiten ‚zart'.

von der Hebamme Zelamie oder Rahel, bezw. Salome, der Verdorrung ihrer Hand; der Beschäftigung der Wehmutter mit dem Bade des Kindes oder der Wöchnerinnensuppe u. s. f.) bewahrt. Diese Züge in Verbindung mit der schon seit Mitte des 4. Jahrhunderts auftretenden Anwesenheit von Ochs und Esel führten frühzeitig zu einer genrehaften Behandlung des Sujets. Neben den heiligen Personen der Schrift erscheinen auch andere Zuschauer (so bei

Fig. 200. Fra Angelico, Darstellung Jesu im Tempel. S. Marco, Florenz.

Fiesole in S. Marco), während schon bald (z. B. bei Borgognone, Dresden) beliebt wird, den Stall zu Bethlehem in den Contrast mit einer schönen ihn umgebenden Landschaft zu setzen. Diesen landschaftlichen Hintergrund hat namentlich die niederländische Kunst (Rogier van der Weyden, ca. 1450, Museum zu Berlin) gepflegt. Ihren Spuren folgend, haben denn auch die Italiener der ganzen Composition durch Hinzusetzung des Zuges der heiligen drei Könige einen dramatischen Charakter gegeben (Pinturicchio in Spello, Ghirlandajo

in der Accademia zu Florenz). Die Umwandlung des ganzen Vorgangs ins rein Menschliche zeigen die mit allen Mitteln raffinirten Lichteffectes arbeitenden Darstellungen Correggio's (Die heilige Nacht, in Dresden, um 1530), Hans Holbeins (Münster zu Freiburg) und Hendrik Goltzius' (Kupferstich)[1].

Beschneidung.

Die Beschneidung (*Circumcisio*, Luc. 2, 21) rückt erst spät in den Kreis der üblichen Darstellungen ein. Die grossen Evangelienhandschriften des 10. und 11. Jahrhunderts bieten sie noch nicht, auch nicht das Malerbuch. Sie erscheint dann, vielleicht zuerst, im Menologium des Basilius. Meist ist es der Priester, der als Mohel das Messer in der Hand hält, während Maria und Joseph das Kind über den Altar halten. Zuweilen sieht man die Madonna mit dem Ausdruck mütterlichen Schmerzes stehend der Operation entgegensehen. Eine genrehafte und des Ernstes entbehrende Behandlung des Sujets zeigt sich bei Mantegna (Uffizien), Carlo Dossi u. A., welche sich das Kind in ungestümer Gebärde gegen die Vornahme der Operation wehren lassen.

Darstellung im Tempel.

Die Darstellung Jesu im Tempel (*Praesentatio*, Luc. 2, 22) war seit den Mosaiken von S. Maria Maggiore von der christlichen Kunst zugewonnen und entwickelte sich bald zu einem beliebten, reich belebten Figurenbild, wo Maria mit dem Kind, Joseph, der meist die Tauben trägt, der greise Simeon und Anna erscheinen. In einzelnen Fällen vollzieht der göttliche Knabe gewissermassen selbst die Präsentation; meist aber überreicht Maria dem Simeon denselben, oder Letzterer hat ihn bereits in seine Arme genommen; so auf dem Mosaik der Tribuna von S. Maria in Trastevere (13. Jahrhundert), so auf dem reizenden Gemälde Fra Angelico's in S. Marco (Fig. 200) und bei Giotto (Dresden). In anderen Fällen empfängt der Greis eben das Kind aus den Armen der Mutter (Gaudenzio Ferrari in Varallo; Fra Bartolommeo in Wien). Die Contraste der verschiedenen Alter und die hochgestimmte Empfindung der Betheiligten ergeben hier sehr erwünschte Motive, an denen sich das künstlerische Geschick zu bewähren suchte.

Anbetung der drei Könige.

In noch höherem Grade gilt das von der Anbetung der drei Könige (*Adoratio trium magorum* oder *regum*, Matth. 2, 1). Das Mittelalter geht schon seit dem 10. Jahrhundert über die Vorstellungsweise der altchristlichen Kunst hinaus. Im Codex Egberti (Taf. 15) erscheinen die Weisen schon als Könige, und zweien derselben sind die Namen PVDIZAR und MELCHIAS beigeschrieben. Auch im Menologium des Basilius (10. Jahrhundert) und im Benedictionale von S. Aethelwold tragen die Magier schon Kronen. Immerhin kniet auch hier noch keiner derselben. Seit dem 12. Jahrhundert sieht man sie vielfach knien, zuweilen (wol zuerst im Menologium des Basilius) von einem Engel eingeführt. Nach einigem Schwanken in den Namen erscheinen jetzt die Bezeichnungen Caspar, Melchior, Balthasar; ihre Gaben entsprechen der bereits von der altchristlichen Poesie und den Hymnen (z. B. Claudianus Mamertus: *myrrha homo, rex aurum, suscipe thura, Deus*) gegebenen allegorischen Ausdeutung[2]. Man fing, wie es scheint, seit dem 12. Jahrhundert

[1] Vgl. zur Nativitas Revue de l'art chrét. XXX 107; XXXI 173.

[2] Die Beschreibung des betreffenden Mosaiks in S. Apollinare Nuovo in Ravenna durch Agnellus (Magi . . . cum variis vestimentis depictis . . . Nam Gaspar aurum obtulit in vestimento hyacinthino, Balthasar thus obtulit in vestimento flavo, Melchior mirrham obtulit in vestimento vario) konnte die Annahme nahe legen, dass also hier im 5.—6. Jahrhundert bereits die drei üblichen Namen auftreten. Aber die betreffenden Inschriften sind zerstört (vgl. Garrucci Storia tav. 244[2]; die Wiedergabe bei Detzel Fig. 94 nach der Restauration!) und alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass Agnel-

an, die drei Könige dem Alter nach zu unterscheiden, Melchior (hie und da Caspar) als einen Greis, Caspar als bartlosen Jüngling, Balthasar bärtig zu schildern. Wol erst seit dem Ausgang des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts erscheint Balthasar als Mohr. Die Auffassung, dass die drei Könige die gesammte Heiden- bezw. Menschenwelt nach ihrer Abstammung von Sem, Cham und Japhet repräsentirten, führte offenbar zu dieser Differenz der Hautfarben. War schon dieser Contrast geeignet, den Darstellungen des Sujets Mannigfaltigkeit zu gewähren, so wurde der Reichthum der Composition allmählich durch die dramatische Behandlung der Hauptpersonen, die entgegenkommende, segnende Gebärde des Kindes (so auf dem Hauptwerke des Gentile da Fabriano, 1423, Accademia zu Florenz, und auf dem Kölner Dombild; vgl. auch Fra Angelico in S. Marco, Fig. 201) gehoben, vor allem aber durch die ausgiebige, genrehafte Behandlung des Gefolges der drei Könige, wo

Fig. 201. Fra Angelico, Die Anbetung der Weisen. S. Marco, Florenz.

man sich in der Schilderung von Pferden, Kamelen, Pagen, Rittern, der kostbaren Gaben der Magier, selbst des zuweilen als Symbol der acht Seligkeiten achtspitzig dargestellten Sternes u. s. f. nicht genugthun konnte, endlich durch die von den Niederländern ausgehende Einführung des landschaftlichen Hintergrundes. Bald sah man auch die Bildnisse der Besteller (wie auf dem berühmten Bilde Hugo's van der Goes in S. Maria Nuova in

lus die Bezeichnung seiner Zeit auf die Bilder angewandt habe, ohne durch die Inschriften derselben dazu veranlasst gewesen zu sein. W. Menzel (Symbolik I 494) beruft sich für das Vorkommen der drei Namen Melchior, Caspar, Balthasar zwar auf Beda Opp. III 649, aber die betreffenden Collectanea sind nicht von Beda; Molanus, der (Hist. imag. 239) dies schon bemerkte, glaubt, dass Petrus Comestor, der Verfasser der Historia Scholastica (ca. 1179), diese Namen zuerst nenne. — Man vergleiche noch Petrus de Natalis Catalog. sanctorum II c. 47 (Lugduni 1514, f. 24).

Florenz) in die Scene hineinkommen, was sich für die besten Künstler Italiens und Deutschlands als eine der reizvollsten Aufgaben erwies[1].

Kindermord.

Der Kindermord zu Bethlehem (Matth. 2, 16—18) war bereits in der altchristlichen Kunst dargestellt worden: auf den Mosaiken von S. Maria Maggiore so, dass der König Herodes eben den grausamen Befehl gibt und die Soldaten sich anschicken, zu den ihre Kinder tragenden Frauen zu gehen. Schon etwas weiter geht die Schilderung auf dem Sarkophagdeckel von S. Maximin[2] und dem Elfenbein von Mailand[3], wo die Kinder bereits im Begriff sind zerschmettert zu werden. Die Rabulashandschrift von 586 lässt die Abschlachtung durch das von dem Soldaten erhobene Schwert geschehen, worin die Darstellungen auf den Erzthüren von Benevent, Pisa, Monreale folgen. Durchschnittlich ist hier noch überall, durch eine ikonographische Fiction, Herodes als anwesend, auf seinem Thron sitzend, gedacht; in der Egbert-Handschrift (Taf. 13) steht er und sieht der Niedermetzelung der Kinder zu. Noch drastischer als hier ist die Verzweiflung der Mütter in dem Malerbuch geschildert (S. 176), wo auch der apokryphe Zug uns bereits begegnet, der Elisabeth mit dem Vorläufer auf dem Arm durch eine sich wunderbar öffnende Felsspalte entkommen lässt (Protevang. Iacobi). Das zeigt auch ein Glasgemälde von 1415 in Ravensburg. Die Kunst des spätern Mittelalters hat in den Abirrungen des sich entwickelnden rohen Realismus das Sujet mit ausgiebigem Behagen behandelt. Während Giotto (in Padua) es noch mit Würde und Mässigung darstellte, gestaltete es sich unter den Händen der Spät-Sienesen (s. unten) zu einer den Gesetzen der Aesthetik längst nicht mehr entsprechenden Greuelscene. Diese Verirrung scheint selbst den milden Geist Fra Angelico's bei der Schilderung dieses Vorganges (Accademia zu Florenz) beeinflusst zu haben. Bei Daniel da Volterra haben wir es mit einer wilden Rauferei zu thun.

Flucht nach Aegypten.

Die Flucht nach Aegypten (Matth. 2, 13 f.) erscheint zuerst auf einem Textilrest des 8. Jahrhunderts aus Achmim-Panopolis[4] in höchst primitiver Gestalt: Maria auf dem grauen Esel, mit dem sehr gross gebildeten Kind, ohne weitere Begleitung; oben sieht man die Mondsichel. Dann folgen zwei Darstellungen in dem Menologium des Basilius (10. Jahrhundert) und einem griechischen Evangeliar der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 74, wol 11.—12., nicht 8. Jahrhundert); in beiden sieht man bereits den Einfluss der Apokryphen (besonders des Evangel. infantiae Salvatoris), welche die heilige Familie auf der Flucht von Räubern angefallen werden lassen; einer der Räuber erbarmt sich der Fliehenden, zeigt ihnen den Weg und wird später als der rechte Schächer mit dem Herrn gekreuzigt und von ihm begnadigt. Man vermuthet, dass dies die vierte Person sei, welche die genannten Darstellungen der Flucht, dann namentlich auch das Email des Hôtel de Cluny und dasjenige des Vatican, beide aus dem 13. Jahrhundert, aufweisen. Eine andere Legende gibt den hl. Jacobus, den sogen. Bruder des Herrn, als Begleiter mit[5]. Peruzzi hat in S. Onofrio in Rom eine dritte Legende verwerthet, welche die Geschichte von der unmittelbar nach der Durchreise der heiligen Familie dem Bauer in Halmen und Aehren aufgehenden Weizensaat erzählt. Aehnlich

[1] Vgl. Organ für christl. Kunst. XXI (1871) 25. — Zappert Epiphania (Wiener Sitzungsber. XXI [1856] 291—372). Wien 1857. — Schoebel Hist. des trois mages. Par. 1878.

[2] Garrucci tav. 344[2]. [3] Ibid. tav. 454.

[4] Forrer Frühchristliche Alterthümer von Achmim-Panopolis Taf. XVII[4].

[5] Vgl. Grimoüard de Saint Laurent Manuel p. 368 s., fig. 143. 144.

Hans Memling in seinen ‚Sieben Freuden Mariae' (Pinakothek zu München). In einzelnen Fällen, wie auf dem Taufbecken von S. Giovanni in Verona (8. Jahrhundert), wird das Kind von dem Vater vorausgetragen, anderwärts sitzt es allein auf dem Lastthier und die Eltern gehen nebenher (Glasgemälde in S. Maria del Popolo in Rom, 1509). Eine von mehreren altchristlichen Schriftstellern erwähnte Legende des Pseudo-Matthaeusevangeliums (5. Jahrhundert) lässt beim Eintritt der heiligen Familie in Aegypten (an der Grenze von Hermopolis, in der Stadt Sotinen) die Götzenbilder zusammenfallen, worauf sich die Bevölkerung bekehrt. Diesen auch von dem Malerbuch vom Berge Athos[1] aufgenommenen Zug geben manche Darstellungen, wie z. B. noch das Glasgemälde von Ravensburg von 1415, wieder; ebenso jenen andern des Evangel. infantiae Salvatoris, welches einen Palmbaum sich zu dem auf der Flucht ruhenden Jesuskinde herabreichen und ihm seine Früchte anbieten lässt (Gemälde des Altobello Mellone in Cremona, 1517). Den freundlichen Empfang der heiligen Flüchtlinge in Aegypten mit der Schilderung des Nilstroms hatte schon das Mosaik von S. Maria Maggiore geboten[2]. Bei der Rückkehr aus Aegypten nach dem Heiligen Land lässt die Legende den Gesang und die Musik von Engeln als Gruss entgegentönen. Nirgends ist diese Scene schöner wiedergegeben als auf einem Fresco zu Terlan in Tirol (ca. 1400)[3]. Voll köstlicher Andacht ist auch Fiesole's Flucht nach Aegypten in der Accademia zu Florenz, während die gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts und im 16.—17. Jahrhundert so beliebten Riposobilder mehr und mehr zu weltlichen Idyllen ausarten, bei denen das Sujet nur äusserer Anlass ist, um die Poesie einer herrlichen Frühlingslandschaft wiederzugeben, und die Verbindung eines wunderbaren Vorganges mit der Schilderung süssen Familienglückes die einzige Absicht des Künstlers bildet. So in Andrea Solario's Bilde im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand, in Correggio's herrlichem Altarbild zu Parma (Mus., 1526). In Schongauers Stich und A. Dürers Holzschnitt[4] bewahrt die Scene noch ihren Ernst, bei Rembrandt und Lucas Cranach wird sie ein heiteres, neckisches Idyll, den Holländern ein erwünschtes Motiv, um die kahlen Wände mit hübschen Landschaftsbildern zu decoriren.

Heilige Familie.

Die heilige Familie und die Kindheit Jesu sind im allgemeinen Sujets, welche erst der neuern Zeit angehören. Auf den Holzschnitten des 15. Jahrhunderts kommen Kindheitsscenen aus den Apokryphen (Evang. Thomae, c. 6. 8. 14. 15) vor, wie das Auffliegenlassen aus Thon gebildeter Vögel. Anderwärts sieht man das Jesuskind mit der Weltkugel, mit einem Apfel oder einer Traube in der Hand, oder Rosen brechend, mit einem Korb voll Rosen, auch dem Nährvater in der Zimmermannswerkstätte helfend (Evang. apocr. Matth. c. 38).

Jesus im Tempel.

Der zwölfjährige Jesus im Tempel (Luc. 2, 46) tritt uns sowol im Malerbuch vom Athos (S. 177) als im Cod. Egberti (Taf. 17) entgegen. Hier, wie auf den älteren Darstellungen überhaupt, sieht man Jesus mehr lehrend als lernend unter den Seniores auf einem Thron oder einer Lehrkanzel; Maria und Joseph kommen eben den Knaben zu suchen. Die Localität ist hier gar nicht näher bestimmt; anderwärts ist es eine Tempelhalle (so bei Giotto in Padua); Pinturicchio versetzt den Vorgang vor den Tempel ins

[1] Deutsche Ausgabe S. 175.

[2] Garrucci tav. 214; vgl. de Waal in der Röm. Quartalschr. 1887, S. 189, Taf. 8—9.

[3] Vgl. Dengler in ‚Kirchenschmuck' 1882, S. 4 f.; Detzel S. 230.

[4] Bartsch Nr. 7 und 90.

Freie und gibt demselben eine grosse Menge (33) Zuschauer (Spello, S. Maria Maggiore)[1].

Aus dem öffentlichen Leben des Erlösers ist es zunächst die Taufe im Jordan (Matth. 4, 13—17), welche im Anschluss an die altchristliche Kunst im Vordergrund steht[2]. Ihr entlehnt das Mittelalter auch die Taube über dem Haupt des Getauften; die Hand Gottes über der Taube, die Anwesenheit von einem oder mehreren Engeln, welche durch Bereithaltung der Kleidung den Dienst der Diakonen verrichten, sind Motive, welche weiter hinzukommen, keineswegs aber, wie mehrfach angegeben wird, der byzantinischen Kunst allein eignen. Ebenso hinfällig ist Strzygowski's Annahme, als ob der bekannte Kanon des zweiten allgemeinen Concils von Nicäa (787) die bei den Griechen seit 800 bemerkte Anordnung (Christus in der Mitte im Jordan, Johannes am Ufer links, die Engel rechts, über Christus die Erscheinung) bedingt habe. Für die Zeit nach 1100 soll die Dreizahl und das fast ausnahmslose Vorkommen des personificirten Flussgottes charakteristisch sein. Letzterer fehlt in der russischen Kunst. In den frühmittelalterlichen Darstellungen des Abendlandes bemerkt man meistens (nicht immer, z. B. auf dem Werdener Elfenbein in London[3]) ein künstliches Emporsteigen des Jordan, der sich in einer fast dreieckigen Hochwelle bis zur Scham Christi emporhebt (vgl. Fig. 202). Uebrigens fehlt dies Motiv auch den Byzantinern nicht gänzlich. Die Zerlegung des Jordan in seine zwei Silben *Jor* und *Dan* findet sich seit dem 10. Jahrhundert (Prümer Antiphonar in Paris). Im Hortus deliciarum öffnet sich der Himmel über dem Herrn in einer Art rundbogiger Pforte. Seit dem 13.—14. Jahrhundert (hie und da gewiss früher, z. B. auf dem Verduner Altar) tritt die Infusio statt der Immersio auf. Johannes giesst das Taufwasser aus einem Krug auf; der Herr trägt jetzt ein Lendentuch. Andere Bildwerke verbinden beide Riten der Sacramentsspendung. Im 15. und 16. Jahrhundert wird hie und da die Erscheinung zu einer vollen Theophanie (Gott Vater in seiner Glorie bei Hans Baldung Grien). Sehr edel ist noch Fiesole's Behandlung des Sujets (Fig. 203) in S. Marco, wo Maria und der hl. Dominicus als Zuschauer auftreten; bei späteren Renaissancisten kommen genrehafte Wasser- und Badescenen hinzu (Masolino in Castiglione d'Olona; Ghirlandajo in S. Maria No-

Taufe Christi.

Fig. 202. Taufbecken im Dom zu Hildesheim.

[1] Eckl im Organ für christl. Kunst 1873, Nr. 7.

[2] Riggenbach in Mitth. d. k. k. Central-comm. VIII 121. — Strzygowski Iconogr. der Taufe Christi. Münch. 1885.

[3] Garrucci tav. 447[3].

vella, Luini, Raffael in den Loggien u. A.), welche den Ernst und die Einheit der heiligen Handlung entschieden beeinträchtigen. Besser lässt man sich die reizenden landschaftlichen Perspectiven gefallen, von denen Rogier van der Weyden seine Taufe Christi (im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.) sich abheben lässt.

Versuchung.

Die Versuchung Christi (Marc. 1, 12. Luc. 4, 1) war ein der altchristlichen Kunst fremdes Thema, welches angeblich sich zuerst in einer Pariser Handschrift des 9. Jahrhunderts findet. Die bekannten ältesten Darstellungen an den Broncethüren zu Pisa und das Relief am Dom zu Paderborn verbinden die drei Stadien der Versuchung zu einem Bilde. Das Malerbuch legt die drei Scenen auseinander (S. 180) und fügt ihnen als vierte die zur Bedienung des Herrn erscheinenden Engel bei. Die Mosaiken von S. Marco in Venedig und Monreale bringen die drei Versuchungen; die Künstler der Renaissance (Fra Angelico in S. Marco in Florenz, Ghiberti an den Broncethüren von S. Giovanni in Florenz) wählen mit Vorliebe die dritte Versuchung mit der siegreichen Ablehnung des Versuchers. Botticelli in der Sistina nimmt wieder alle drei auf, indem er den Satan als falschen Mönch kleidet.

Wunder des Herrn.

Die Wunder des Herrn haben wir in ihrer Bedeutung für die altchristliche Kunst kennen gelernt; wir haben dann auch gesehen, welche Rolle sie in der karolingisch-ottonischen Bilderbibel spielen. Einen Nachklang davon bewahren noch hie und da die Miniaturen des spätern Mittelalters, und auch die Holzschnittfolgen der Frühdrucke kommen darauf zurück. Im übrigen hat das hohe Mittelalter von diesen Sujets weniger Gebrauch gemacht. Der Geist jener Jahrhunderte war tief durchdrungen von der Wahrheit und Zuverlässigkeit dessen, was jene ausgewählten Wunderscenen als Erweise göttlicher Macht den zweifelnden oder noch unbelehrten Generationen der ältern Zeit darthun sollten. Die Hochzeit zu Kana (Joh. 2, 1—12) wird hauptsächlich in Beziehung zur Eucharistie gesetzt (Giotto in der Arena zu Padua); die Auferweckung des Lazarus (Joh. 11, 44) bewahrt bis tief ins Mittelalter hinein starke Erinnerungen an die altchristliche Auffassung, wie sie noch in den Bilderhandschriften des 10. und 11. Jahrhunderts und auf der Reichenau nachklingt. Von höchst dramatischer Bewegung zeugt Giotto's herrliches Bild in der Arena zu Padua, während Fiesole's Lazarus (in der Accademia zu Florenz) mehr feierlich die Stimmung der Zuschauer schildert. In der spätern Kunst verweltlicht sich auch diese Scene mehr und mehr (Rubens in der Galerie zu Berlin Nr. 183). Die Samariterin am Brunnen (Joh. 4, 7—42), der Gichtbrüchige (Matth. 9, 1—8, und der zweite Joh. 5, 1—15), der Jüngling von Naim (Luc. 7, 11—15), der Sturm auf dem Meere (Luc. 4, 36—40), die Austreibung der Dämonen aus dem Besessenen von Gerasa (Marc. 5, 1—19), die blutflüssige Frau (Matth. 9, 20 ff.), die Erweckung der Tochter des Synagogenvorstehers Jairus (Marc. 5, 35—43), die Brodvermehrungen (Matth. 14, 17. Luc. 9, 16. Joh. 6, 4, und die zweite Matth. 15, 36), die Heilung des Aussätzigen (Matth. 8, 1—4), die Heilung von Blindgebornen (Marc. 10, 46. Luc. 18, 35; eine zweite Matth. 9, 27. Joh. 9, 1), die Heilung des Wassersüchtigen (Luc. 14, 2—5), die Parabel vom armen Lazarus (Luc. 16, 19—31) — das alles sind Scenen, welche in ihrer allgemeinen Bedeutung und Popularität sich mit dem 10.—11. Jahrhundert ausleben. Sie sind durchweg auch im Malerbuch vom Berge Athos beschrieben. Aber es folgt daraus nichts

für ihre namhaftere Verwendung im hohen Mittelalter. Dieses geht im Gegentheil mit Vorliebe auf die mehr und mehr in der ascetisch-mystischen Betrachtung des Mönchslebens in den Vordergrund tretende Passionsgeschichte ein, welche dem Alterthum beinahe gänzlich ferne lag.

Verklärung.

Den Eingang zu dieser Betrachtungsreihe bildet die Verklärung des Herrn (*Transfiguratio;* Matth. 17, 1—13. Marc. 9, 1—12. Luc. 9, 28—36), welche wir bereits auf der Lipsanothek zu Brescia und in S. Apollinare

Fig. 203. Fra Angelico, Taufe Christi. S. Marco, Florenz.

in Classe gefunden haben. Die ältere Darstellung des Mittelalters lässt Christus in der Mandorla zwischen Elias und Moses, unten die drei Apostel erscheinen[1]. In den Pariser Sermonen des hl. Gregor von Nazianz (zwischen 867—886) steht Christus dagegen schon frei auf dem Berge; wie auch in der Ottohandschrift von Aachen[2] und auf der Bernward-Säule zu Hildesheim. Aehnlich

[1] So der Elfenbeinbuchdeckel der Bibl. Barberiniana bei Gori III 283, tav. 27; d'Agincourt Sculpt. pl. 12[21].

[2] Beissel Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen (Aachen 1886) Taf. X.

bringen die Broncethüren von Pisa und diejenige Ghiberti's am Battistero in Florenz die Scene. Das Malerbuch (S. 189) verschmilzt beide Auffassungen. In gewisser Beziehung versucht das auch Fra Angelico in seiner tiefmystischen Behandlung des Vorwurfs (in S. Marco). Dass auch die beiden Propheten schwebend vorgestellt werden, hat bereits ein altkölnisches Bild (Museum zu Köln, Nr. 31) und zeigt auch Raffaels viel bewunderte und viel getadelte Composition, welche bekanntlich die von den Evangelienhandschriften zu Aachen und Gotha bereits wiedergegebene Geschichte von der Heilung des besessenen Sohnes (Marc. 9, 16—28) mit der Transfiguration zusammenstellt[1].

Einzug in Jerusalem.

Der Einzug in Jerusalem (Matth. 21, 5, zusammenzuhalten mit Zach. 9, 6) war seit altchristlicher Zeit dargestellt worden und erlangte eine besondere Bedeutung, seit die bereits von Epiphanius in der griechischen, von Aldhelm († 709) in der abendländischen Kirche erwähnte Procession am Palmsonntag *(Dominica in palmis)* aufgekommen war. Die Egbert-Handschrift und andere Evangelienhandschriften der Zeit bilden schon offenbar diesen liturgischen Einzug ab. Das Malerbuch vom Berge Athos (S. 196) zieht den Baum mit Zachaeus hinzu, andere genrehafte Züge finden sich in den griechischen Darstellungen des Mittelalters. Zu umfangreichen, durch zahlreiche Personen belebten, durch den Contrast der Empfangenden und der Einziehenden, der ruhigen Majestät des Erlösers und der hastigen Neugier der Zuschauer hochinteressanten Compositionen erheben sich die Darstellungen der Renaissancemeister, von Giotto in der Arena zu Padua und Lorenzo Ghiberti's Broncethüre, von Duccio (Siena) und Pietro Lorenzetti (in der Unterkirche von Assisi) angefangen bis herab zu Fra Angelico's Schilderung in S. Marco.

Abschied von Maria.

Den Abschied Christi von Maria, von welchem die Heilige Schrift schweigt, hat die Kunst des ausgehenden Mittelalters wahrscheinlich den mystischen Visionen entnommen. Schon die altkölnische Schule (Museum zu Köln, Nr. 90a und 96) hat ihn dargestellt. Die Beziehung des Gegenstandes zu dem Abschied von unseren Lieben im Tod und die Annahme der Gewissheit eines seligen Todes bei Verehrung dieses Geheimnisses machte seine Darstellung im 16. Jahrhundert sehr beliebt. Wir finden es da bei Schäufelin (Rathhaus zu Nördlingen), in Dürers Kleiner Passion und in dessen Marienleben. Sehr merkwürdig ist namentlich die Scene auf dem von Peter Vischer 1521 gearbeiteten Relief für das Grabmal der Margarethe Tucherin im Dom zu Regensburg.

Fusswaschung.

Die Fusswaschung (*Pedilavium;* Joh. 13, 4) tritt uns gegen Ausgang der altchristlichen Epoche auf drei Sarkophagen, dann im Codex Rossanensis und bald darauf im Cambridger Evangeliencodex entgegen. Diesen Bildern schliessen sich im wesentlichen diejenigen der Evangelienhandschriften von Aachen, Bremen und Trier (Egbert-Handschrift) an, doch sieht man hier die Scene schon durch einzelne Züge, wie die Erweiterung des Abendmahlssaals zu einer Säulenhalle, durch das Waschbecken, in welches Petrus den Fuss setzt, entwickelt. Die Andeutung des Petrus, dass der Herr ihm auch das Haupt waschen möge, haben, in Uebereinstimmung mit dem Malerbuch (S. 196), die Broncethüre zu Pisa und ein Mosaik in S. Marco zu Venedig.

[1] Für die Hereinbeziehung der Transfiguration in den Schmuck der priesterlichen Kleidung ist sehr bemerkenswerth die Stickerei des burgundischen Messgewandes des Goldenen Vliess-Ordens in der k. k. Schatzkammer zu Wien (ca. 1430; vgl. v. Sacken in Mittheilungen der k. k. Centralcommission. II [1858] 117).

Zu künstlerischer Gruppirung und zu dramatischer Wechselbeziehung der Personen gelangt dann die Darstellung unter den Händen Giotto's (in Padua).

Das Abendmahl (*Coena Domini;* Matth. 26, 20. Marc. 14, 17. Luc. 22, 14. Joh. 13, 1)[1] war in der altchristlichen Kunst durch die das geheimnissvolle Mahl darstellenden Scenen, welche jüngst durch die Aufdeckung der Fractio panis in S. Priscilla vermehrt wurden, eingeleitet und angedeutet, dann in den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna (I Fig. 333), in der Elfenbeinplatte des Mailänder Doms[2] und in den Bilderhandschriften des 6. Jahrhunderts, im Codex Rossanensis und in der Rabulashandschrift der Laurenziana dargestellt worden. Von da gehen die beiden Typen aus, welche in der griechischen und in der lateinischen Kunst zur Darstellung gelangen. E. Dobbert, welchem wir die sorgfältigste Untersuchung namentlich der erstern verdanken, unterscheidet zunächst die griechischen und lateinischen Werke dahin, dass erstere durchweg (wo sie den historischen Verlauf der Handlung darstellen) nach Matthaeus erzählen, die lateinischen nach Johannes; dass demgemäss in den byzantinischen Bildern Christus und Judas niemals die Schüssel gemeinsam berühren, die Kenntlichmachung des Verräthers durch das gemeinsame Zugreifen nach der Schüssel (nach Johannes) also der byzantinischen Kunst fernlag. Dobbert vermuthet, dass auch in dem von Choricius erwähnten Gemälde in der Sergiuskirche zu Gaza, aus der Zeit Justinians d. Gr., die Scene entsprechend dargestellt war[3]. Sonst sind von byzantinischen Darstellungen des Sujets, die vor das 9. Jahrhundert fallen, nur wenige bekannt[4]. Dahin gehört das Fragment eines Evangeliars (No. 21) in S. Petersburg (Bibliothek) aus dem 8.—9. Jahrhundert[5]; als ein zweites byzantinisches Werk der Zeit betrachtet Dobbert das jetzt zerstörte und aus einer Aquarellskizze bekannte Gemälde in S. Sebastiano alla Polveriera in Rom (8. Jahrhundert)[6]. In beiden Fällen ist die Sigmaform der Tafel noch festgehalten, der Herr dort liegend, hier sitzend *in cornu dextro* derselben, Judas, abgesondert, hat nach dem Fisch bezw. dem Bissen gegriffen. Zerstört ist auch das nur in Zeichnung uns bekannte Mosaik aus dem Oratorium S. Mariae ad Praesepe des Papstes Johann VII in Rom[7], und fast zerstört das von de Rossi[8] ins 8. Jahrhundert gesetzte Wandgemälde in Ferentillo (bei Terni), wo zum erstenmal Johannes an die Brust des Herrn gelehnt erscheint[9]. Die ceremoniöse oder rituelle Behandlung des Sujets, d. h. der Act der Communion, war auch schon seit dem 6. Jahrhundert in dem Codex Rossanensis und dem Laurentianus des Rabulas gegeben. Sie begegnete sich mit den symbolischen Andeutungen der Eucharistie, wie sie in den Abel- und Melchisedechsbildern

Abendmahl.

[1] Riegel Ueber die Darstell. d. Abendmahles, bes. in der toscan. Kunst. Leipz. 1869.
[2] 1882. (Dazu Engelhardt Christl. Kunstbl. 1871, Nr. 1—3.) — Dobbert Die Darstell. d. Abendmahles durch die byzantin. Kunst (in Zahns Jahrb. IV 281; dazu Engelhardt a. a. O. 1871, Nr. 3—5). Ders. Das Abendmahl in der bild. Kunst bis gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts (Repert. f. Kunstw. XIII [1890 f.] 281. 363. 423; XIV 175. 451; XV 357. 506).
[3] Garrucci tav. 455.
[4] Choricii Gazaei Orat., ed. Boissonade (Par. 1846) p. 97.
[4] Die bei Zahn IV 314 dem 9. Jahrhundert zugeschriebene Miniatur aus dem Evangelienbuch des Klosters Gänati bei Kutaio ist, wie Dobbert selbst berichtigt (Repert. f. Kunstw. XV 368) wol das Werk eines Athosklosters aus dem 11. Jahrhundert.
[5] Abgebildet im Repert. für Kunstw. XIV 199, Fig. 23.
[6] Vgl. ebd. S. 201, Fig. 24. de Rossi Bull. 1869, p. 7.
[7] Garrucci IV 98, tav. 279. Repert. für Kunstw. XIV 192, Fig. 20.
[8] L. c. 1875, p. 155; 1879, p. 135; 1880, p. 55.
[9] Repert. für Kunstw. a. a. O. Fig. 21.

von S. Vitale und S. Apollinare in Classe bei Ravenna auftraten. In der griechischen Miniaturmalerei hat dann Psalm 40, 10 besondern Anlass zur Darstellung des Abendmahls, speciell zur Ankündigung des Verraths, gegeben, wie z. B. im Chludowschen Psalter zu Moskau und vielen anderen Psaltern; weiter treffen wir dieselbe Scene in zahlreichen griechischen Evangelienhandschriften, unter denen die der Ambrosiana in Mailand aus dem 13. Jahrhundert eine der merkwürdigsten ist[1]. Dazu kommen Abbildungen des Sujets an Altarvorsätzen (Pala d'oro zu Venedig, S. Marco und Paliotto zu Salerno), an einem koptischen Holzrelief in Kairo (8. Jahrhundert)[2], auf dem gestickten Sakkos des Photius in Moskau (ca. 1417) u. s. f. Das älteste griechische Fresco, welches Dobbert beizubringen in der Lage ist, ist auf der Empore der Sophienkirche zu Kiew (11. Jahrhundert, erste Hälfte)[3]; dann folgt dasjenige in der Kirche zu Daphne bei Athen (12.—13. Jahrhundert); die Abendmahlsbilder in den verschiedenen Athosklöstern gehen nicht über den Ausgang des Mittelalters oder das 16. Jahrhundert hinauf. Diesen byzantinischen Werken zählt Dobbert als wenigstens stark byzantinisch beeinflusst auch das Wandgemälde in S. Angelo in Formis und das Mosaik in S. Marco zu Venedig bei, während er in den Darstellungen im Dom zu Monreale und an der Kuppel der Taufkirche zu Florenz die entscheidenden Momente der abendländischen Kunst (in der Ankündigung des Verraths) erkennen will. In all diesen byzantinischen Werken sieht er nur die Ausführung der Vorschrift des Malerbuches vom Berg Athos[4], muss aber doch zugeben, dass die griechische Darstellungsweise sich keineswegs ausschliesslich an Matthaeus bindet, sondern den Zug der Anlehnung des Johannes an die Brust des Herrn gerade aus Joh. 13, 25 entlehnt. Für die rituelle Darstellung (der Communion) konnten aus der spätern byzantinischen Kunst zahlreiche Beispiele beigebracht werden. Für die Behauptung, dass auf den älteren abendländischen Abendmahlsbildern in der Regel die Ankündigung des Verraths nach dem Johannestext (Judas empfängt den Bissen von dem Herrn über dem Tisch hin) und Judas fast immer geflissentlich isolirt dargestellt wurde, konnte sich Dobbert[5] auf den Schrein der vier grossen Reliquien in Aachen (ca. 1225), auf ein Berliner Diptychon des 14. Jahrhunderts, ein Gemälde der kölnischen Schule ebenda (14. Jahrhundert), auf den Tragaltar von Melk (11. Jahrhundert), auf den Reliquien-

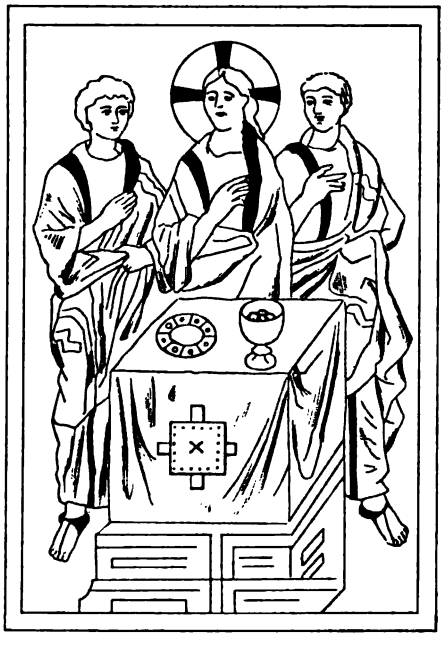


Fig. 204. Abendmahl. Aus einer Münchener Handschrift des 9.—10. Jahrhunderts.

[1] Repert. f. Kunstw. XIV 372, Fig. 41.
[2] Ebd. S. 375, Fig. 43.
[3] Ebd. S. 377, Fig. 44.
[4] Deutsche Ausgabe S. 199: ‚ein Haus und in demselben ist ein Tisch mit Broden und Schüsseln mit Speisen, und ein Krug mit Wein, und Becher. Und Christus sitzt an demselben mit den Aposteln. Und zur linken Seite liegt Johannes an seiner Brust; und zur rechten hat Judas seine Hand nach der Schüssel ausgestreckt und schaut auf Christus.
[5] Bei Zahn IV 328 f.

schrein des hl. Andreas in Siegburg (13. Jahrhundert), auf ein Evangelienbuch der Münchener Staatsbibliothek (11. Jahrhundert), auf das Portal von S. Zeno in Verona, auf Glasgemälde zu Bourges, Rouen, Strassburg u. s. f. berufen, so dass er diese Darstellungsweise als für das Abendland typisch erklären zu dürfen glaubt. Das mag im allgemeinen richtig sein. Aber dass die Isolirung des Judas nicht ausschliesslich abendländisch ist, zeigen die von Dobbert selbst abgebildeten Werke, die Miniatur des 8.—9. Jahrhunderts aus S. Petersburg und das zerstörte Wandgemälde aus S. Sebastiano[1], welch letzteres doch auch byzantinisch sein soll; und dass die Scene der Austheilung des Abendmahls bereits früher den Abendländern geläufig war, erhellt aus der Erzählung des Liber pontificalis[2], dass Leo III bereits die Passion mit der Beischrift: *hoc corpus quod pro vobis tradetur,* auf ein Altartuch der S. Peterskirche wirken liess.

Ich bin der Ansicht, dass diese ganze Deduction, welche von der an sich unrichtigen Annahme ausgeht, als ob die obenerwähnten Werke des 5. und

Fig. 205. Fra Angelico, Abendmahl. S. Marco, Florenz.

6. Jahrhunderts (die Elfenbeintafel von Mailand, die Miniaturen des Codex Rossanensis und Laurentianus) bereits der specifisch byzantinischen Kunst angehören, unhaltbar ist. Die Vorschrift des Malerbuchs vom Athos verbindet die beiden Darstellungen des Matthaeus- und Johannesevangeliums. Und sie ist in der That auch der griechischen wie der abendländischen Kunst geläufig, wenn auch in letzterer die Ueberreichung des Bissens an Judas als eine beliebte Particularität auftritt. Keineswegs immer, und keineswegs von vornherein, wie z. B. die sich an die altchristliche Auffassung noch stark anlehnende Darstellung einer Münchener Evangelienhandschrift des 9.—10. Jahrhunderts zeigt (Fig. 204).

Das spätere Mittelalter und die Renaissance fassen bald die Spendung bald die Ankündigung des Verraths als das Hauptmoment auf. Die letztere Auffassung vertreten noch Giotto in Padua, ebenso Taddeo Gaddi im Refec-

[1] Repert. f. Kunstw. a. a. O. S. 199 u. 201. [2] Ed. Duchesne II 10.

torium von S. Croce in Florenz, überhaupt die grossen Cenabilder der toscanischen Schule, unter denen die seiner Zeit näher zu betrachtenden von Andrea del Castagno in S. Apollonia in Florenz, das des Gerino da Pistoia (oder Perugino's?) in S. Onofrio in Florenz (1505), das des Ghirlandajo in Ognissanti ebenda, endlich die beiden grossen Schöpfungen Lionardo's in Mailand und Andrea del Sarto's bei den Salvi vor Florenz, neben denen noch Bernardino Luini's Werke in Lugano und in Mailand (S. Maurizio) zu nennen wären, die wichtigsten sind. Unter den rituellen Darstellungen, d. h. denen, welche die Ausspendung des Sacraments zum Vorwurf nehmen, wie sie unter andern auch ein hervorragendes griechisches Werk, die sogen. Kaiserdalmatica der Peterskirche (11. Jahrhundert, s. I 566, Fig. 444) zur Anschauung bringt, sind diejenigen Fiesole's in S. Marco zu Florenz (Fig. 205) und Luca Signorelli's in Cortona (1512 für die Compagnia del Gesù ausgeführt) die hervorragendsten. Ihnen ist das Prachtwerk des Justus von Gent im Istituto di belle arti in Urbino (für Herzog Federigo von Montefeltro 1474 ausgeführt) an die Seite zu stellen, während eine andere Hauptschöpfung der niederländischen Kunst, Dierk van

Fig. 206. Das Abendmahl. Basrelief in der Kirche S. Jean zu Troyes.

Stuerbouts Abendmahl in der Peterskirche zu Löwen (1468), wieder den Moment des Verraths bevorzugt[1] und im Breviario Grimani (durch Livian von Gent?) die eben beendete Fusswaschung mit dem im Hintergrund geordneten Mahl verbunden wird, wo einer der Apostel sich knieend dem Herrn nähert, um den Bissen entgegenzunehmen. Den Moment des Verraths betonen auch einige wenig oder gar nicht bekannte Darstellungen, welche doch höchstes Interesse einflössen. Ich rechne unter den nordischen Werken dahin das Relief in der Marienkirche zu Lübeck (16. Jahrhundert); die prachtvolle Renaissanceschöpfung in S. Jean zu Troyes (Fig. 206); endlich sei auf das ganz ausserordentliche Werk des Salcillo in Murcia (Photogr. Laurent No. 274, unsere Fig. 207) verwiesen, in welchem sich der ekstatische Charakter der spanischen Kunst wunderbar bewährt.

Dass der Meister der mystischen Malerei gerade das sacramentale Moment aufgriff, kann nicht befremden. Die Liebe des frommen Christen zum

[1] Guter Stahlstich b. E. Förster Deutsche Kunst S. 178; das Bild von Urbino bei Förster Denkm. XI 3. 9. Das Bild befand sich früher in S. Agata zu Urbino.

Altarssacrament hat hier einen ihrer höchsten Triumphe gefeiert. Ich wüsste nicht, ob je ein moderner Künstler den treuherzig hingebenden Ausdruck des Erlösers, der von einem Apostel zum andern geht, um sie zu speisen, dann das demüthige Entzücken der communicirenden Jünger mit gleicher Eindringlichkeit geschildert hätte! Es ist als läsen wir bei Suso die Frage des Dieners: ‚Zarter Herr, was ist deine Morgengabe?' Und die ewige Weisheit antwortet: ‚Die Morgengabe ist ein offenbares Schauen dessen, was du hier allein glaubest, ein gegenwärtiges Begreifen dessen, das du hier gedingest (hoffest), und ein innigliches, lustliches Niessen dessen, was du hier minnest'; und wir hören den Jünger weiter sprechen: ‚Eya, du lebendige Frucht, du süsse Gimme (Knospe), du wonniglicher Paradiesapfel des blühenden väterlichen Herzens, du süsse Traube von Cypern in dem Weingarten Engaddin, wer gibt mir, dass ich dich heute so würdig empfahe, dass dich gelüstet, zu mir zu kommen, bei mir zu bleiben und von mir nimmer zu scheiden?' [1]

Es kann befremdlich erscheinen, dass ein moderner Meister von ganz anderer Richtung, Cornelius (in dem Entwurf zu dem sogen. Glaubensschild [2]),

Fig. 207. Das Abendmahl. Sculptur von Salcillo. In der Jesuskirche zu Murcia.

denselben Moment zur Darstellung gewählt hat. Aber hier wird das der Scene abgehende dramatische Element, im Gegensatz zu Fiesole, der den Schwerpunkt seiner Leistung in die Schilderung der die einzelnen Personen ergreifenden Empfindung setzt, dadurch ersetzt, dass der Künstler in dem erregten Gestus und dem Ausdruck der Apostel alles das lesen lässt, was als Ahnung kommender Dinge, als Consequenz des hier geschehenen Wunders der Liebe ihnen vor der Seele steht: es ist als ob wir von der Stirn der Jünger die Geschichte seiner Kirche abläsen, des Liebesbundes, der an jenem Abend gegründet wurde und den einzurichten sie nun bald berufen sind.

Christus am Oelberge

Christus am Oelberge (Matth. 26, 36—45. Luc. 22, 39—46) erscheint zuerst in den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna [3], wo Christus auf einem Felsen betend mit elf Aposteln, rechts und links drei den

[1] Suso, herausgegeben von Diepenbrock, Augsb. 1854, S. 194. 241.

[2] Vgl. Riegel Ueber die Darstell. des Abendmahles, bes. in der toscan. Kunst S. 85, Abbild., und ders. Cornelius S. 166. 412.

[3] Garrucci tav. 250 [3].

Oelberg darstellende Felsspitzen vorgestellt sind. Im Codex Rossanensis ist der Vorgang bereits in zwei Scenen zerlegt; links liegt der Herr betend am Boden, rechts weckt er die drei schlafenden Jünger. Eine ähnliche Trennung der zwei Scenen hat der Codex von Cambridge. Die Tröstung von oben wird in der ältern Zeit (griechische Miniatur des Vaticans, 12. Jahrhundert; Tafel im Museum zu Köln, No. 35) durch die Hand Gottes, dann durch das Brustbild Gott Vaters, seit dem 13. Jahrhundert durch den Engel gewährt; letzterm begegnen wir auch in dem Malerbuch vom Athos (S. 200): wiederum ein Beweis für das späte Alter vieler seiner Anweisungen. Seit dem 14. Jahrhundert tritt auch der Kelch auf, der auf altdeutschen Bildern auf einem Fels steht, später von einem Engel dargeboten wird (Lorenzo Monaco in den Uffizien; Perugino in der Accademia zu Florenz). Fra Angelico lässt Maria und Martha betend an diesem Seelenkampfe theilnehmen. Seit Mitte des 15. Jahrhunderts sieht man auch die übrigen Leidenswerkzeuge auf Felsen umherstehend (deutsches Schrotblatt von 1450—1460) oder von Engeln gehalten (Mantegna, Sammlung Bering in London); bald darauf verwandeln die Venetianer (G. Bellini, Basaiti) die Scene in ein landschaftliches Genrebild.

Judaskuss. Der Judaskuss und die Gefangennahme des Herrn (Matth. 26, 49—50. Luc. 22, 52. Joh. 18, 4—9) sind bereits durch die altchristliche Kunst, wenn auch in verschiedenen Auffassungen, gegeben gewesen. Beide Vorgänge finden sich in S. Apollinare Nuovo verbunden, das dritte Moment, das Niederstürzen der Soldaten, schildert schon die Cambridger Handschrift[1]. Petrus dem Malchus das Ohr abhauend, kommt in der Egbert-Handschrift (Taf. 45) hinzu, welche auch schon den ganzen Vorgang in jener dramatischen Weise behandelt, die der spätern Kunst eigen ist. Indessen sehen wir weder hier noch in der Aachener goldenen Altartafel jene Verwirrung, welche das Malerbuch (S. 200) in der Beschreibung des Sujets zeigt. Die deutschen Passionsbilder gehen in ihrer Richtung auf das Charakteristische in der Darstellung dieses Gegenstandes und der hier in Betracht kommenden seelischen Affecte nicht selten über die Grenzen des Schicklichen hinaus, während die grosse italienische Kunst, von Giotto (Padua), Duccio (Siena), Cimabue (? Oberkirche zu Assisi) angefangen, in ihr dramatisches Leben mit feierlicher Würde meisterhaft zu verbinden weiss (Ghiberti an seiner Broncethüre, Fra Angelico in S. Marco, Bernardino Luini in Mailand).

Christus vor den Richtern. Christus vor den Richtern und die sich daran anknüpfenden Scenen (Matth. 26, 57 f. Luc. 22, 54. Joh. 18, 24) reichen auch in die altchristliche Kunst hinauf, welche auf ihren Sarkophagen Jesus vor Pilatus häufig vorstellte. Die Lipsanothek von Brescia fügte die Verurteilung durch Kaiphas bei[2], die wir übrigens auch auf einem Sarkophag und in der Cambridger Handschrift finden. Die Thüre von S. Sabina kennt schon drei Scenen, der Codex Rossanensis hat Christus vor den Hohenpriestern und wieder vor Pilatus. Die Verleugnung Petri, welche S. Sabina bereits bietet, die Reue und das Erhängen des Judas (letzteres auch schon auf den Londoner Elfenbeintafeln), Christus vor Herodes, des Pilatus Handwaschung und sein Urteil kommen im Malerbuch (S. 200) hinzu. Die Egbert-Handschrift hat Christus vor Annas, der sich die Kleider aufreisst, und vor Pilatus; der Aachener Codex fügt der erstern Scene die auf den altchristlichen Sarkophagen so häufige Verleugnung Petri vor der Magd hinzu. Die Darstellungen des höhern Mittel-

[1] Garrucci tav. 142[2].

[2] Ibid. tav. 445.

alters zeigen uns den Pilatus gern so, wie das Soester Recht den Richter sitzen lässt, ‚auf dem richterstole als ein grisgrimmender löwe', den rechten Fuss über den linken geschlagen[1], hinter ihm auch wol den Teufel in Gestalt eines garstigen Thieres (Broncethüre von Hildesheim, Fig. 208). Die italienische Frührenaissance (Duccio, Giotto) weiss den Herrn in dieser Situation mit bewundernswürdiger Feierlichkeit und Würde darzustellen; das ‚*Iesus autem tacebat*' (Matth. 26, 63) hat Niemand grossartiger geschildert als Tintoretto in der Eingangswand zur Sala d'Albergo in der Scuola di Rocca zu Venedig.

Die Geisselung (Matth. 27, 26. Luc. 23, 16. Marc. 15, 15. Joh. 19, 1) gehört zu den Greuelscenen, vor denen die Kunst am längsten zurückwich. Wo sie dieselbe zum erstenmal (seit dem 10. Jahrhundert) angreift, stellt sie doch den Herrn noch bekleidet an der Geisselungssäule dar (Egbert-Handschrift Taf. 46; Aachener Altartafel; Fresco in S. Urbano alla Caffarella, 11. Jahrhundert; S. Zeno in Verona; Portal zu Benevent). Seit dem 12. Jahrhundert sieht man Christus bei diesem Vorgang bis auf das Lendentuch entblösst. Seit Duccio (Siena) haben die Italiener denselben mit grossem Geschick in der Schilderung des Contrastes zwischen der Wuth der Henker und der Geduld und schmerzvollen Ergebenheit des Opfers vorgeführt. So Fiesole (Accademia zu Florenz), Gaudenzio Ferrari (in S. Maria delle Grazie in Mailand), Luca Signorelli (in der Brera), Bernardino Luini (in Monastero Maggiore in Mailand). Seit dem 16. Jahrhundert wählen sie eine niedrigere Säule, welche die Darstellung des Leidens Christi hier erleichtert (Michelangelo, Giulio Romano, Guido Reni), während Luca Giordano (Palazzo Borghese) die Säule ganz weglässt. In der deutschen Kunst dagegen gelangte die Passionssäule auch zu isolirter Darstellung (Schnitzwerk im Braunschweiger Dom).

Geisselung.

Fig. 208. Christus vor Pilatus. Von der Broncethüre des Domes zu Hildesheim.

Die Dornenkrönung und Verspottung des Herrn (Joh. 18, 37). Ueber das vermeintliche Vorkommen dieser Sujets in der altchristlichen Kunst ist I 161 gesprochen worden. Sie gehören erst wesentlich der Richtung des Mittelalters nach 1000 an, wenn auch der Cambridger Codex bereits die Misshandlung des Herrn (Matth. 26, 67. Luc. 22, 64. Marc. 14, 65) bietet. Die Egbert-Handschrift (Taf. 46) zeigt Pilatus, wie er den mit der Tunica und darüber mit einem Soldatenmantel bekleideten Erlöser den ihn verspottenden Pontifices und Milites vorführt. Auch in der Aachener Altartafel und den Evangelienhandschriften des 10.—11. Jahrhunderts erscheint Christus verspottet, aber ohne Dornenkrone, der wir dann vielleicht zuerst auf der Erzthüre von Benevent (Christus, bekleidet, mit Nimbus und niedriger Dornenkrone, von den Soldaten verspottet) und auf dem Altar von Klosterneuburg[2] begegnen. Die classische Zeit für die Behandlung des Gegenstandes beginnt auch hier mit Giotto (Arena zu Padua) und Duccio. Beide haben die Dornenkrönung in einer Weise dargestellt, welche die Ruhe und Hoheit des Gemarterten auf die denkbar würdigste Weise zur Darstellung bringt. Unter

Dornenkrönung und Verspottung.

[1] Grimm Deutsche Rechtsalterthümer. II 763.

[2] Schulz Taf. 80[2]. — Camesina Mitth. d. k. k. Centralcomm. IX 40, Taf. 2[5].

den Händen Fiesole's schwindet das dramatische Interesse, die Verspottung wird mehr ein Andachtsbild, wie das auch die Anwesenheit der zu Füssen des Erlösers sitzenden und sinnenden Maria und Dominicus ausdrückt[1]. Am

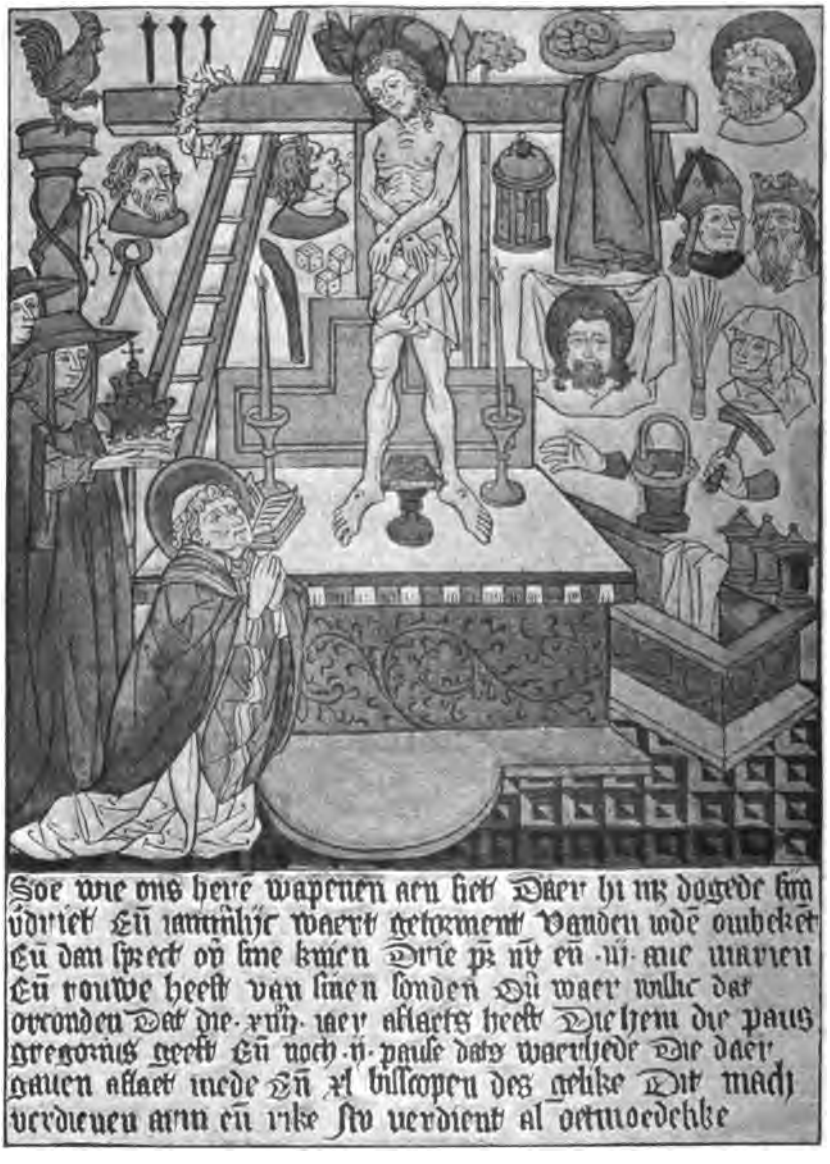


Fig. 209. Messe des hl. Gregor. Holzschnitt von ca. 1460.
(Aus Weigel u. Zestermann, Die Anfänge der Druckerkunst.)

beliebtesten wurde der Vorwurf in der lombardischen Schule, wo Bernardino Luini (Ambrogiana zu Mailand) das Thema *‚caput regis gloriae spinis coronatur‘*

[1] Demselben Zuge, der stets auf Beigabe eines Zuschauers zielt, folgen altdeutsche Bilder, welche, wie ein Holzschnitt des Germ. Museums (Taf. 130), Maria durch ein offenes Fenster der Verhöhnung Christi zuschauen oder einen Engel als Tröster auftreten lassen. Anderwärts sind es (mit Bezugnahme auf Is. 53, 5) die Sünden, welche als Marterwerkzeuge (Lanzen) den Leib des Herrn durchbohren.

mit grosser Liebe behandelt hat. Diesseits der Alpen hat namentlich die niederländische Kunst es cultivirt und in den Ecce homo's der Memling u. A. Werke von ergreifender Wirkung hervorgebracht, in denen sich der innere Antheil der Frömmsten jener Zeit an diesem Geheimniss des gottmenschlichen Leidens aufs wahrste offenbart. Eine Reihe altdeutscher Maler und Stecher (Meister E. S., 1466; Hans Bald. Grien, Holzschnitt 42) hat dann mit Vorliebe sich an diesen Andachtsbildern der ‚Erbärmde', oder wie die Franzosen sagten, des *Homme de Douleurs*, des Schmerzensmannes, versucht[1], während andererseits Lucas von Leyden in seinem grossen, figurenreichen Stich den Ecce homo zum Mittelpunkt einer äusserst belebten, von dem architektonischen Hintergrunde sich meisterlich abhebenden Composition machte.

Fig. 210. Messe des hl. Gregor.
Altarschrank in der Marienkirche zu Lübeck.

Messe des hl. Gregor.

In diese Kategorie gehört auch der als Ecce homo auf dem Altar erscheinende Christus in der sog. Messe des hl. Gregor, die ein Holzschnitt von ca. 1460 veranschaulicht (Fig. 209)[2] und die sehr viel geistvoller, dem Justus von Gent verwandt, um 1518 in der Marienkirche zu Lübeck dargestellt wurde (Fig. 210).

Das sind Schöpfungen, in welchen ‚der Menschheit ganzer Jammer', der Christum gefasst hat, aus den Zügen des Schmerzensmannes spricht; aber nicht mit der kalten und hoffnungslosen Resignation, mit der Niobe die Ihrigen sterben sieht, noch mit dem wilden Aufschrei des modernen Weltschmerzes. Aus dem hoheitsvollen und ergebenen Antlitz des Ecce homo unserer christlichen Kunst spricht das tiefste seelische Geheimniss der von Gott

[1] Vgl Messmer Ueber die Darstellung der Passion Jesu Christi (Mitth. der k. k. Centralcomm. XIV [1869] 133 f.).

[2] Nach Weigel u. Zestermann Die Anfänge der Druckerkunst abgebildet bei Detzel I 455.

begnadeten und in all ihrem Leid getrösteten Menschheit. Die vorchristliche Kunst konnte nichts Aehnliches hervorbringen. Die gottentfremdete Gegenwart, welche das Leiden flieht, kann es nicht mehr verstehen, was Suso die ewige Weisheit sagen lässt[1]: ‚Leiden ist ein kurzes Leid und ein langes Lieb. Leiden thut dem Leidenden hier weh und dort wohl. Leiden tödtet Leiden. Leiden ist, dass dem Leidenden nicht (ewiges) Leiden wird. . . . Leiden ist ein verborgenes Gut, das Niemand vergelten kann; und ob ein Mensch hundert Jahre vor mir kniete, für ein freundliches Leiden, es wäre doch unverdient. . . . Siehe, die edle Seele grünet vom Leiden als die schöne Rose von dem süssen Mayenthau. . . . Leiden kleidet die Seele mit rosigem Kleide, mit Purpurfarbe; sie trägt (von Leiden) der rothen Rosen Kranz, der grünen Palmen Scepter; es ist ihr ein glänzender Rubin in einer jungfräulichen Vorspange; sie singet darmit vor in Ewigkeit mit süsser Stimme, mit freiem Muth, einen neuen Reihen, den aller Engel Schar nie singen konnte, weil sie des Leidens nie empfunden haben.‘

Christus in der Kelter.

Eine eigenthümliche allegorisch-mystische Behandlung hat der Gedanke des leidenden, verlassenen Erlösers in der durch Is. 63, 3 eingegebenen Darstellung Jesu in der Kelter erfahren, die uns schon auf einem Glasfenster in Conches und anderen Werken des hohen Mittelalters, dann in Holzschnitten des 15. Jahrhunderts und auch in dem Hans Culmbach zugeschriebenen Gemälde in der Gumbertuskirche in Ansbach begegnet[2].

Das ist die Poesie des gottmenschlichen Leidens, wie es den höchsten Vorwurf unserer christlichen Kunst gebildet hat, es ist die Poesie des besten Theiles der Menschheit.

Christus im Elend.

Dazu gehört auch jene selten, wol erst zu Ausgang des Mittelalters und später dargestellte Scene, welche Christus im Kerker oder im Elende darstellt; entweder wie er, an die Säule gebunden, schmerzvoll am Boden liegt — so hat ihn, von einem unschuldigen Kind und dessen Schutzengel beklagt, Velasquez in einem wundervollen Gemälde (in London)[3] dargestellt — oder, von Kriegsleuten verspottet, auf einem Steine nachdenklich sitzend. Ein solches ‚Misericordienbild‘ von höchster Wirkung hinterliess uns Albrecht Dürer in seiner Kleinen Passion (Fig. 211).

Kreuztragung.

Die Kreuztragung war in der altchristlichen Kunst zunächst so behandelt worden, dass die Majestät des Gottessohns dadurch zum Ausdruck gebracht wurde, dass ein Anderer für ihn das Kreuz trägt (Sarkophag des Lateranmuseums, Mosaik in S. Apollinare Nuovo)[4]. Doch haben die Londoner Elfenbeintafeln schon im 5. Jahrhundert auch den sein Kreuz selbst tragenden Heiland[5] und ebenso im 6. Jahrhundert die Cambridger Handschrift, wo Christus allerdings durch Simon von Cyrene unterstützt wird. Die Egbert-Handschrift und die anderen Evangelienhandschriften des beginnenden 10. bis 11. Jahrhunderts zeigen ebenfalls Simon das Kreuz für Christus tragend, während auf der Altartafel zu Aachen Christus ohne Kreuz auf den Calvarienberg geführt wird[6]. Denselben Gedanken sollen wol auch die kleinen Kreuze ausdrücken, welche wir am Portal von S. Zeno in Verona, auf dem Oster-

---

[1] Suso, herausgegeben von Diepenbrock S. 198—201.

[2] Bull. mon. 1888, p. 279. — De Lasteyrie Gaz. archéol. X 25; ders. Mém. de la Soc. des antiq. de France 1878, p. 73. — Hofmeister Allegorische Darstellung der Mühle (Schwerin 1885) S. 15.

[3] Jameson Hist. of Our Lord I 82, Abb.

[4] Garrucci tav. 251 [5]. [5] Ibid. tav. 446 [1].

[6] Aus'm Weerth Taf. XXXIV [1].

leuchter von S. Paolo fuori le mura bemerken. Die Führung des Herrn durch Soldaten und Knechte zu Fuss und zu Pferd, seine Unterstützung durch Simon, sein Hinfallen, die Begleitung durch Maria, Johannes, die heiligen Frauen — das alles sind Züge, welche auch das Malerbuch (S. 203), im Anschluss an Luc. 23, 27, bezw. 7, 16, und offenbar ebenso, wenn nicht weit mehr aus abendländischer als griechischer Uebung darbietet. Ich bin darum auch gar nicht der viel verbreiteten Meinung (die auch Detzel I 382 wiederholt), als ob die byzantinische Kunst mehr die menschliche Seite im Leiden des Herrn, die abendländische mehr die Göttlichkeit des Kreuzträgers betonte. Auch diese These erscheint mir nur als ein Stück des vielgestalteten ‚byzantinischen Aberglaubens'. Höchstens kann man sagen, dass die Betonung des Leidens und der menschlichen Schwäche in den Passions- und Kreuzigungsbildern bei den Byzantinern etwas früher (seit 11. Jahrhundert) als bei den Lateinern hervortritt. Aber in beiden Theilen der Christenheit haben allmählich gleiche psychologische Wandlungen zu dem gleichen Resultat geführt. Hat die ältere abendländische Kunst die Hoheit des Leidenden längere Zeit fast unberührt von menschlicher Infirmität festzuhalten gesucht, so haben wir darin einerseits einen stärkern Nachhall der Antike, andererseits die Einwirkung der germanischen Auffassung von Christus als dem ‚Siegesherzog' zu sehen. Seit dem Ende des 13. Jahrhunderts aber sehen wir den Accent schon mehr und mehr auf die detaillirte Charakterisirung des Leidens gelegt. Das spricht sich unter anderm darin aus, dass jetzt auch bei den Crucifixbildern wie in der Schilderung der Kreuztragung Christus die Dornenkrone trägt, während früher höchstens ein die Krone vertretender Reif oder eine ‚Schappel' auftritt. Raffael hat das Motiv der Dornenkrone auch in seinem berühmten ‚Spasimo di Sicilia' beibehalten, in welchem Werke wir zweifellos die künstlerisch vollendetste Darstellung des Sujets nach seiner rein menschlichen Seite besitzen. Die ältere Renaissance suchte dagegen noch die beiden in der ältern Kunst des Mittelalters vertretenen Strömungen zu verbinden. Giotto malte in der Arena zu Padua eine Kreuztragung, wo die feierliche Würde des Erlösers die Majestät des Gottessohnes abspiegelt, während sich das Schreckliche der Situation in dem menschlich so rührenden Jammer der heiligen Frauen offenbart. Der gleichen Auffassung gehören die beiden hochinteressanten Kreuztragungen in

Fig. 211. Albrecht Dürer, Misericordienbild. (Titelblatt der Kleinen Passion.)

S. Croce (von Garini, um 1390) und S. Maria Novella (in der spanischen Kapelle) in Florenz[1] an; es ist als ob in diesen beiden meisterlichen Schöpfungen jeder der zwei grossen Mendicantenorden gewissermassen seinen persönlichen Antheil an diesem für die Christenheit so unendlich bedeutsamen Ereigniss officiell zum Ausdruck wollte gelangen lassen. Auch die entsprechenden Werke des Ghirlandajo und B. Luini (Lugano) dürfen nicht unerwähnt bleiben. Fra Angelico's so rührende Kreuztragung in S. Marco zeigt Christus allein mit Maria und Dominicus; sie gehört schon in die Kategorie der Andachtsbilder, welche den Herrn meist allein mit dem Kreuz oder bald nur als Brustbild mit dem Kreuz (zuweilen mit Maria, wie B. Luini im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand) zur Darstellung bringen. Den Fall des Herrn unter dem Kreuz hat namentlich die spätere Kunst geschildert (Domenichino, Stafford-Gall[2]), wie auch die ausgeführteren Scenen aus der heiligen Begleitung (Veronika das Schweisstuch haltend; Gemälde des Andrea Sacchi)[3].

Stationen.

Das ausgehende Mittelalter hat durch Verbindung dieser biblischen Passionsscenen mit einigen auf der Ueberlieferung beruhenden oder durch die mystische Contemplation gegebenen Vorwürfen die sogen. Stationen oder den Kreuzweg geschaffen. Nachbildungen des Kreuzwegs von Jerusalem, welcher durch die Pilger bekannt geworden war, treten seit dem 15. Jahrhundert auf[4]. Zahl, Benennung und Reihenfolge der einzelnen Stationen bleiben lange schwankend. Im 15. Jahrhundert treten, wie in den wunderbaren Sculpturen, welche Adam Krafft 1490 für den Nürnberger Bürger Martin Ketzel schuf (Fig. 212—218) und von denen sich die meisten in leidlich gutem Zustand auf dem Johanniskirchof erhalten haben, nur sieben Stationen auf (1. Kreuztragung durch Christus, Begegnung mit Maria; 2. Simon von Cyrene hilft das Kreuz tragen; 3. Christi Anrede an die Töchter Jerusalems; 4. Veronika; 5. Christus trägt wieder das Kreuz und wird von den Juden geschlagen; 6. der Herr fällt unter dem Kreuz; 7. Christus liegt todt vor seiner Mutter). Sieben andere Scenen aus den Stationen kommen an der dem Ausgang des 15. oder Anfang des 16. Jahr-

Fig. 212. Adam Krafft, Kreuzwegstation.
Auf dem Wege zum Johannisfriedhof in Nürnberg.
Christus trägt das Kreuz, Begegnung mit Maria.

Adam Krafft.

[1] Abbild. bei Detzel I 383, Fig. 158.
[2] Jameson II 117. [3] Ibid. p. 118.
[4] Die erste Erwähnung einer solchen scheint die des Dominicaners Alvarus († 1420) zu sein, welcher sich in seinem Kloster einen Kreuzweg mit Kapellen einrichtete (Münst. Pastoralblatt 1863, S. 74); ein Franciscaner, Filippo von Aquila, that ein gleiches um 1456 (Wadding Ann. z. J.). Ich verweise für manche Details auf die schöne Abhandlung meines Collegen und Freundes Dr. P. Keppler, Die XIV Stationen des heil. Kreuzweges. Eine geschichtl. u. kunstgeschichtl. Studie, zugleich eine Erklär. d. Kreuzwegbilder der Malerschule von Beuron, [2] Freib. i. B. 1892; ferner auf Barbier de Montault Iconogr. du Chemin de la Croix (Didron Ann. arch. 1862 ss., XX 191. 315; XXI 19. 278; XXII 251; XXIII 19. 105. 225; XXIV 27; XXV 103. 159).

Fig. 215—216. Adam Kraft, Kreuzwegstationen. Auf dem Wege zum Johannisfriedhof in Nürnberg.
(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. II. S. 308.)

Fig. 213.
Simon von Cyrene hilft das Kreuz tragen.

Fig. 214.
Anrede an die Töchter Jerusalems.

Fig. 215.
Veronika mit dem Schweisstuch.

Fig. 216.
Christus, das Kreuz tragend, wird von den Juden geschlagen.

Fig. 217.
Christus fällt unter dem Kreuze.

Fig. 218.
Beweinung Christi.

Fig. 213—218. **Adam Krafft, Kreuzwegstationen.** Auf dem Wege zum Johannisfriedhof in Nürnberg.
(Zu Kraus, Geschichte der christl. Kunst. II. S. 308.)

hunderts angehörenden Kanzel von Villingen (Fig. 219)[1] vor (1. Pilatus sich die Hände waschend; 2. Veronika; 3. Kreuztragung mit den zwei nackten Räubern; 4. Jesus ans Kreuz geschlagen; 5. die Kreuzigung mit den Schächern und der ohnmächtigen Maria; 6. die Kreuzabnahme; 7. die Grablegung). Aehnlich in Freiberg in Sachsen[2]. Diese Siebenzahl scheint in einem Zusammenhang zu stehen zu den sieben Stadien, in welchen sich, den sieben kanonischen Stunden entsprechend, in den gothischen ‚Gebetszeiten' (‚Heures') die Passion abzuspielen pflegt[3]. Erst im 16. und 17. Jahrhundert scheint sich die jetzige Reihenfolge der 14 Stationen befestigt zu haben, die wir im wesentlichen bei Adrichomius und Quaresmius (1616 bis 1626)[4] antreffen und deren ausserordentliche Verbreitung dann unzweifelhaft der Neubelebung und Ausgestaltung des Rosenkranzgebetes seit Pius V zu verdanken ist[5].

Fig. 219. Steinkanzel im Münster zu Villingen.
(Nach Kraus, Die Kunstdenkmäler des Grossherzogthums Baden.)

Zu den Scenen untergeordneten Rangs, welche zu den Stationen indes in Bezug stehen, gehört die Entkleidung Christi, die uns auf altdeutschen Entkleidung Christi.

[1] Kraus Kunstdenkm. d. Grossh. Baden II 119, Taf. 15.

[2] Bode Deutsche Plastik S. 206.

[3] Deus homo captus est hora matutina.
Hora prima ductus est Jhesus ad Pylatum.
Crucifige clamitant hora terciarum.
Hora sexta Jhesus est cruci condemnatus.
Hora nona Dominus Jhesus expiravit.
De cruce deponitur hora vespertina.
Hora completorii datur sepultura.
(Mitgeth. von Barbier de Montault Traité d'iconogr. II 140.)

[4] Adrichomius Ierusalem sicut tempore Christi floruit. 1584 u. ö. — Quaresmius Terrae Sanctae Elucid. II 138.

[5] Die vierzehn, von der Congreg. Indulgentiarum festgestellten Stationen sind hier: 1. Jesus zum Tod verurteilt; 2. Jesus mit dem Kreuz beladen; 3. Jesus fällt zum erstenmal unter dem Kreuz; 4. Jesus begegnet seiner heiligen Mutter; 5. Simon von Cyrene hilft Jesus sein Kreuz tragen; 6. Veronika trocknet das Antlitz des Herrn; 7. Jesus fällt zum zweitenmal unter dem Kreuz; 8. Jesus tröstet die Frauen von Jerusalem; 9. Jesus fällt zum drittenmal unter dem Kreuze; 10. Jesus seiner Kleider beraubt und mit Galle getränkt; 11. Jesus wird ans Kreuz geheftet; 12. Jesus stirbt am Kreuz; 13. Jesus wird vom Kreuz herabgenommen und in den Schooss seiner heiligen Mutter gelegt; 14. Jesus wird ins Grab gelegt.

Holzschnitten[1] begegnet und früher schon mit grosser Zartheit von Giotto (Predella eines Bildes in den Uffizien)[2] und Fra Angelico (Accademia in Florenz) gemalt worden war, die dann auch in der Serie der Passionsbilder Holbeins wieder auftritt[3]. Wahrscheinlich haben die Revelationes der hl. Brigitta oder die Betrachtungen des Dionysius Carthusianus Anlass gegeben, ein weiteres Detail zu schildern, welches dem frommen Sinn der Zeit entsprach, aber in der Schrift nicht begründet ist; das war die Scene, wo Maria ihrem Sohn das Velum als Lendentuch anlegt *(panniculum capitis mei circumligavi lumbis eius)*, welches sie von ihrem Haupte genommen hat. Wir finden es auf einem altkölnischen Bilde (Museum zu Köln[4]) und bei Hans Holbein dem Aeltern (Museum zu Berlin). Die Darreichung des Trunkes (Matth. 27, 34. Marc. 15, 23) ist selten dargestellt worden. Man findet sie in einer Miniatur der Ambrogiana und bei Lucas von Leyden[5].

Dass Christus, um sich an das bereits feststehende Kreuz annageln zu lassen, die Leiter zu demselben hinansteigt, ist sicher eine der seltensten Darstellungen und konnte von Jameson[6] nur mit einer einzigen, in ihrem eigenen Besitz befindlichen Miniatur belegt werden. Irre ich mich nicht, so findet sich dieselbe doch auch in altdeutschen Holzschnitten. Die Darstellung dürfte auf Bonaventura zurückgehen.

Annagelung. Die Annagelung Christi ans Kreuz war in einem angeblich dem 11. Jahrhundert angehörenden Fresco von S. Paolo fuori le mura[7] so dargestellt, dass der Herr an dem schon aufgerichteten Kreuze auf einem Trittbrett stand und der Henker den Nagel durch einen seiner Füsse trieb. Fra Angelico malte die Scene so, dass der Herr und zwei Henkersknechte auf je einer Leiter stehen. Dass man den Herrn an Stricken ans Kreuz zog, zeigt eine Miniatur bei d'Agincourt[8], wo Jesus angenagelt, aber ganz noch von Stricken umspannt am Kreuze hängt. Jameson[9] spricht von einer ähnlichen flämischen Miniatur in England. Dass man den Erlöser auf dem an der Erde liegenden Kreuz annagelt (was der historischen Wahrscheinlichkeit durchaus entgegen ist), sieht man auf altdeutschen Holzschnitten[10]. Aehnlich malten B. Luini (Monastero Maggiore in Mailand), Gaudenzio Ferrari (Varallo; das Bild ist ausgezeichnet durch die schöne Episode einer Frau, die ein unschuldiges Kind an der Hand hält, einer der als Zuschauerinnen geschilderten ‚Töchter Jerusalems'), auch Albrecht Dürer. Die Aufrichtung des Kreuzes mitsammt seiner kostbaren Last wird erst im 17. und 18. Jahrhundert (van Dyck, Lebrun, Largillière), am grandiosesten von Rubens (Kathedrale von Antwerpen) behandelt.

Kreuzigung. Die Kreuzigung (Matth. 27, 33 f. Marc. 15, 22 f. Luc. 23, 32 f. Joh. 19, 23. Ps. 21, 19)[11] ist uns in dem ersten Stadium ihrer Darstellung

---

[1] Coll. Weigel. I 87, Nr. 48; II Nr. 449. 474.

[2] Jameson II 125.

[3] Chr. de Méchel hat 1780 sieben Passionsdarstellungen Holbeins (aus dem Brit. Mus.) publicirt. Sehr bemerkenswerth ist die Serie grau in grau gemalter Passionsbilder des ältern Hans Holbein in der Fürstl. Fürstenbergischen Galerie zu Donaueschingen (in Lichtdruck wiedergegeben: in H. Holbeins des Aeltern Passionsbilder, mit Text von A. Springer, Nürnb. s. a.). Die Originalzeichnungen sind im Museum zu Basel. Die Donaueschinger Suite wird in den Jahren 1501—1504 geschaffen sein; 1501 malte Holbein eine andere Passion, die sich jetzt im Städelschen Institut zu Frankfurt befindet.

[4] Jameson II 126. [5] Ibid. II 128.

[6] II 129.

[7] D'Agincourt Peint. pl. 96.

[8] Ibid. pl. 97.

[9] II 133.

[10] Specul. salvationis, abgeb. bei Jameson II 133. Coll. Weigel. I Nr. 209. Germ. Mus. Taf. 65[2].

[11] Ich notire hier von Litteratur zur Kunstgeschichte der mittelalterlichen Kreuzigung

bereits im 5. und 6. Jahrhundert entgegengetreten, wo die Londoner Elfenbeinplatte, die Holzthüre von S. Sabina, die Miniatur der Rabulashandschrift in der Laurenziana (586)[1] die frühesten Beispiele bieten.

Es kann hier selbstverständlich nicht daran gedacht werden, das ganze unermessliche Material vorzulegen, welches für die Archäologie dieses Hauptstückes der christlichen Kunst in Betracht kommt. Ich muss mich auf die Vorlegung des Wichtigsten beschränken und gebe zunächst eine Darlegung der Entwicklung, welche die Kreuz- und Kreuzigungsbilder seit dem 6. Jahrhundert meiner von den hergebrachten Meinungen mehrfach abweichenden Ansicht nach genommen haben. Daran wird sich eine gedrängte Erörterung der einzelnen Details der Darstellung anschliessen.

Entwicklung der Crucifixbilder.

Ich unterscheide zwischen dem 6. und 16. Jahrhundert wesentlich zehn neue Typen von Crucifixbildern; es sind folgende:

1) Der altchristlich-römische Typus, vertreten durch das Londoner Elfenbein und S. Sabina (I 495—505). Auf jenem ist Christus unbekleidet, nur mit ganz schmalem Lendentuch versehen, trägt den einfachen Nimbus, die Hände sind mit je einem Nagel, die Füsse nebeneinander ohne Nagelspur dargestellt; rechts vom Kreuze stehen Maria und Johannes nebeneinander, links einer der Henker. In der Ecke links hängt Judas Iskariot am Baume. Die Thüre von S. Sabina zeigt Christus und die zwei Schächer ebenso nackt, nur mit schmaler Binde um die Scham, keine Kreuze, keinen Nimbus. Nach Grisar[2] lassen sich indes die Nagelspuren an den Händen und an den nebeneinandergestellten Füssen erkennen. In beiden Fällen kein Fussbrett.

2) Der spätrömisch-abendländische Typus, der vom 6. bis 9. Jahrhundert hauptsächlich in Italien vertreten ist (z. B. das Elfenbeindiptychon von Rambona, Fig. 220)[3]. Christus bald allein, bald zwischen Maria und Johannes, bald mit, bald ohne Nimbus, hie und da ohne Kreuz (Fläschchen von Monza), durchschnittlich lebend dargestellt; Füsse nebeneinander, Hände und Füsse (nicht immer) von Nägeln durchbohrt; das Haupt ohne Krone, bald steif gehalten, bald etwas sinkend; der Körper theils nur mit dem Lendentuch

---

nur, was gegenwärtig wirklich von Belang ist: Otte und Aus'm Weerth Zur Ikonographie des Crucifixus (B. J. XLIV [1868] 195). — Kraus Beitr. z. Trier. Archäol. u. Gesch. I (Trier 1868) 30. — Kayser Geschichtliches über die Darstellung des Gekreuzigten (Org. f. christl. Kunst 1868, Nr. 4—5); ders. Beitr. z. Ikonogr. des Gekreuzigten ‚Kirchenschmuck' XXVI [1869] 44); ders. Studien über Kreuz und Crucifix (ebd. XXVII [1870] Heft 1—2). — Jameson History of Our Lord II 137 f. — J. Stockbauer Kunstgesch. des Kreuzes. Schaffh. 1870; dazu Dobbert Zeitschr. f. bild. Kunst VI (1871) 85. 118. — Engelhardt im Christl. Kunstblatt 1872, Nr. 1—4. — Zöckler Das Kreuz Christi. Gütersloh 1875. — Merz Art. ‚Crucifix' in Herzog-Plitt Real-Encykl. VIII 300. — Otte-Wernicke Handbuch d. mittelalterl. Kunstarch. I [5] 525. — Otte im Jahrbuch d. kgl. preuss. Kunstsamml. VI (1885) 164. — Grimoüard de Saint Laurent Iconogr. de la Croix et du Crucifix (Didron Ann. arch. XXVI [1869] 5. 137. 213. 357); ders. Manuel (1878) p. 396. — Barbier de Montault Traité d'iconogr. chrét. II (1890) 153. — Detzel a. a. O. I 393. — Carini Il Crocifisso negli antichi monum. Roma 1889. — Kraus Zur Kunstgesch. d. Kreuzes (Allgem. Ztg. 1895, Beil. 41). — Eine erschöpfende Monographie über den Gegenstand steht noch aus.

[1] Morini hat kürzlich (vgl. de Rossi Bull. di arch. crist. 1894, p. 59) die Kreuzigung der Rabulashandschrift nicht für gleichzeitig mit dem übrigen Inhalt des Codex, sondern für eine Copie noch älterer Vorlage aus dem 11. Jahrhundert erklärt. Die Gründe für diese Annahme sind nicht angegeben. Doch macht mich die Verwandtschaft des Werkes mit den Miniaturen des 11. Jahrhunderts sehr geneigt, ihr jetzt beizutreten.

[2] Bull. VII 12. 32.

[3] Gori Thes. dipt. III 197 u. Stockbauer S. 237, Abbild. Das Diptychon trägt den Namen der Herzogin Agiltrude von Spoleto (um 590).

bekleidet (wie das von einem Crucifix in Narbonne Gregor von Tours[1] als etwas Auffallendes berichtet), theils in eine vom Halse bis zu den Füssen gehende Tunica gehüllt (Belege s. u.).

3) Das Kreuz mit dem Bilde des Lammes an der Stelle des Crucifixus erscheint seit dem 6. Jahrhundert (vaticanisches Kreuz des Kaisers Justin)[2]. Hier vertritt also das Lamm die Abbildung des Körpers Christi. Man hat, weil die Darstellung des Lammes bis ins christliche Alterthum hinaufreicht (I 104), diese Composition als einen Uebergang zu den eigentlichen Crucifixbildern angesehen[3], was sich, wie Detzel (I 398) richtig bemerkt, jetzt nicht mehr aufrecht erhalten lässt, nachdem ältere Crucifixe bekannt geworden sind. Wir werden in diesem durch das Trullanische Concil von 692 (can. 82)[4] zu Gunsten der menschlichen Figur Christi verdrängten Motiv eine einfache Parallelcomposition zu dem Crucifixus zu sehen haben. Das Velletrikreuz (8. Jahrhundert; Fig. 221 u. 222)[5], welches beide Darstellungen auf seinen zwei Seiten vereinigt, beweist diesen Zusammenhang und zeigt, gleich den beiden Gertrudenkreuzen im Welfenschatz (Fig. 223 u. 224)[6], überdies, dass trotz des Kanons von 692 die Lammeskreuze noch eine Zeit sich erhalten haben. Im Abendlande dürfte das häufige Vorkommen des Agnus Dei mit dem Kreuz oder der Kreuzfahne in den Giebelfeldern der romanischen Portale ein Nachklang dieser Kreuze mit dem Lamm statt des Crucifixus sein.

Fig. 220. Diptychon von Rambona. (Nach Stockbauer.)

4) Der byzantinische Typus. Stockbauer (S. 164) hat geglaubt, als Vorbild aller Kreuzigungsbilder des Orients den nach (der sehr allgemein gehaltenen) Vorschrift des Anastasius Sinaita[7] um 680 gezeichneten, in einer Wiener Handschrift erhaltenen[8] Crucifixus bezeichnen zu können (Fig. 225); ja er geht so weit, auch die abendländischen Kreuzigungsbilder auf dieses und das Rabulasbild zurückführen zu wollen. Letztere Annahme ist, wie wir gesehen, schon durch das Vorhandensein älterer abendländischer Darstellungen

[1] De glor. mart. I 23.

[2] Borgia De cruce Vaticana. Romae 1749. Didron Ann. arch. XXVI 23. — De Waal in der Römischen Quartalschrift VII 245, Taf. 16. 17.

[3] Grimouard de Saint Laurent b. Didron XXVI 24. — ‚Kirchenschmuck' I (1870) 13.

[4] Vgl. Hefele Conciliengesch. III ² 311.

[5] Borgia De cruce Veliterna. Romae 1780. — Neumann Reliquienschatz des Hauses Braunschw. S. 10.

[6] Neumann a. a. O. S. 95. 98.

[7] In seinem Ὁδηγός sive Dux viae adversus Acephalos, d. i. gegen die Monophysiten.

[8] Publ. bei Lambecius-Kollar Comm. de Bibl. Vind., ed. III 405 (Cod. gr. Nr. 11).

hinfällig. Die Abbildung des Wiener Codex zum Sinaita trägt aber den Charakter späterer Zeit; die Körperformen, der Nimbus, die Inschriften, auch die Kreuzesform lassen mich vermuthen, dass sie der Zeit des Anastasius fernsteht und etwa auf eine Zeichnung des 11. Jahrhunderts zurückzuführen ist. Sie kann auch nicht gerade als Vorlage der meisten byzantinischen Kreuzigungsbilder gelten. Sehr richtig hat E. Dobbert[1] Verwahrung dagegen eingelegt, dass man auch hier die Vorstellung einer absoluten Einförmigkeit und Stabilität nicht aufgeben wolle. Er selbst führt ein dem 9. Jahrhundert angehörendes, aus dem Kloster Zayba stammendes Werk (im Psalter des Herrn Lobkow in Moskau) an, welches in keiner Weise als eine Copie des angeblichen Anastasius-Crucifixus gelten kann. Während letzteres den

Fig. 221. Vorderseite.

Fig. 222. Rückseite.

Das Velletrikreuz. (Aus Neumann, Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg.)

Gekreuzigten nach rechts ausgebogen erscheinen lässt, steht der Lobkowsche Christus auf einem Fussbrette fest auf und aufrecht, hat nicht wie jener das blosse Lendentuch, sondern einen langen, ärmellosen Rock, ein Kriegsknecht reicht dem Erlöser den Essigschwamm, ein anderer steht mit erhobener Lanze da: Details, die bei Anastasius ganz fehlen. Auch das hochinteressante griechische Reliquienkreuz des Vaticans aus dem 7.—8. Jahrhundert[2] stellt den Gekreuzigten in fast ganz straffer Haltung, auf dem Suppedaneum stehend, in langer Tunica dar, mit leicht geneigtem Haupt (Fig. 226 u. 227). Der Anastasius-Typus ist also auch hier keineswegs massgebend, im Gegentheil zeigt dies griechische Crucifix des 7. Jahrhunderts eine grosse Verwandtschaft

[1] Zeitschr. f. bild. Kunst VI 89.

[2] Didron Ann. arch. XXVI 123.

mit den bekleideten abendländischen Werken der Art, und bestätigt, dass auch in diesem Punkte die griechische Kunst aus derselben Wurzel wie die abendländische hervorgeht. Beide Crucifixe, dieser vaticanische und der erwähnte Moskauer, nähern sich entschieden dem der syrischen Rabulashandschrift, den man nur als eine Abart des griechisch-orientalischen betrachten wird, der sich aber durch die Aufnahme nicht nur des den Herrn mit der Lanze durchbohrenden und ihm den Essigschwamm bietenden Kriegsknechts, Mariae und Johannes' (die hier rechts vom rechten Schächer stehen), der frommen Frauen, sondern auch bereits der um das Kleid des Erlösers losenden Soldaten auszeichnet, den Herrn selbst mit der langen Tunica bekleidet, mit einfachem Nimbus darstellt. Den Anastasischen Typ kann man im wesentlichen auf der Erzthüre von S. Paul[1], auf der Florentiner Mosaiktafel[2], dann auf zahlreichen griechischen und russischen Miniaturen wiederfinden[3].

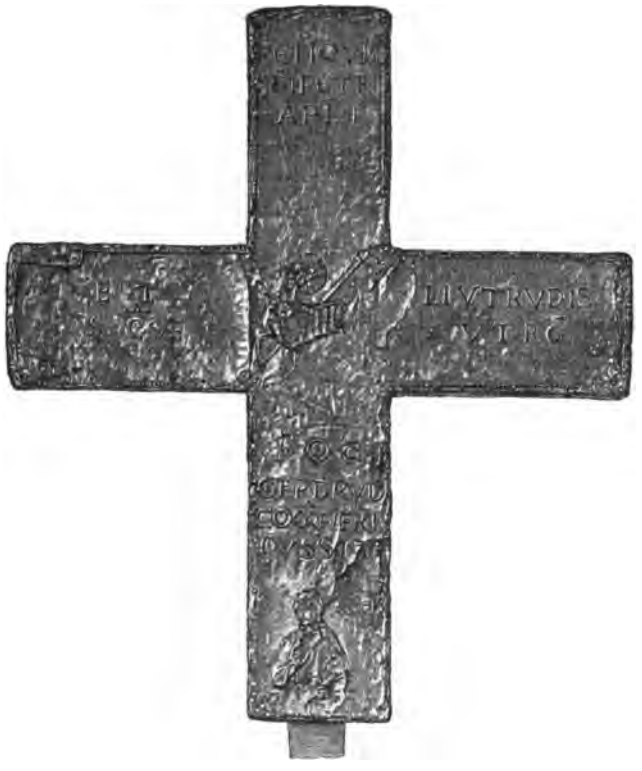


Fig. 228. Gertrudenkreuz. Rückseite.
(Aus Neumann, Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg.)

Stockbauer hat eine ganze Reihe von Motiven in der Ausstattung der Crucifixbilder als für die Unterscheidung des griechischen und abendländischen Typus charakteristisch aufzuweisen gesucht. Dahin gehören der Purpurrock oder das purpurene Lendentuch, die aber auch auf griechischen Bildern vorkommen; die Darstellung der Sonne als Sonnenwagen, die auf griechischen und russischen Miniaturen gleichfalls nachzuweisen ist; die Schlange am Kreuzesfusse; der neben dem Kreuze stehende zweihenkelige Krug; die Personificationen der Erde und des Meeres; die kleeblattförmige Ausladung des Kreuzes: alles Dinge, welche Dobbert (a. a. O. S. 118 f.), wenn gleich in seltenen Fällen, doch auch an Werken der Griechen und Russen nachweisen konnte. So bleibt denn als eigentliches

[1] Abbild. bei Stockbauer S. 171. 174.

[2] Vgl. oben I 567 ff., Fig. 446.

[3] Wichtig nach dieser Richtung sind die Copien in dem unter Kaiser Nikolaus I herausgegebenen Prachtwerk ‚Die Alterthümer des russischen Reiches' und die Ssewastjanowschen Athos-Photographien im altchristlichen Museum zu S. Petersburg. Zu dem gesammten hier verhandelten Gegenstande bringt namentlich aus der spätern russischen Kunst reiches Material Pokrowski Das Evangelium in den Denkmälern der Ikonogr., bes. den byz. u. russ. S. Petersb. 1892 (russisch).

Characteristicum des byzantinischen Typs, dass er den Erlöser sterbend oder todt, mit geschlossenen Augen zusammensinkend, vorstellt, während die Lateiner den Gekreuzigten noch lebend, aufrecht am Kreuze stehend, mit offenen Augen zu schildern pflegen, so wie das erste nachweisbare Kreuzigungsbild des Abendlandes, das unter Johann VII in der Presepekapelle der alten Peterskirche hergestellte Mosaik (ca. 705—707; s. oben I 421), es bereits zeigt[1]. Dass auch dieser Kanon keineswegs ohne Ausnahme gilt, hat auch bereits Dobbert[2] gezeigt. Die griechische Handschrift des hl. Gregor von Nazianz in Paris (Cod. 510, zweite Hälfte des 9. Jahrhunderts) hat Christus in langem Gewand und aufrechter Stellung; der griechische Psalter des Britischen Museums vom Jahre 1066 gibt den Crucifixus ebenfalls aufrecht und lebend, bis auf Arme und Füsse in einen Purpurrock mit Faltenmotiven in Gold gekleidet. Eine zweite Darstellung derselben Handschrift hat Christus wiederum lebend, doch mit geringer Ausbiegung des Körpers und mit grossem weissen Lendentuch[3]. Unter den Ssewastjanowschen Copien von Bildern des Berges Athos fand Dobbert zwei griechische Miniaturen beiderlei Art (9. bis 10. Jahrhundert). Das früher im Kloster Gänati im Kaukasus befindliche, leider seither untergegangene Evangelienbuch bot einen in S. Petersburg in Copie erhaltenen Gekreuzigten in gebogener Stellung mit einem leichten, durchsichtigen Lendentuch. Dazu kommt der Lobkowsche Psalter in Moskau, welcher den Crucifixus gleichfalls aufrecht (also wol lebend gedacht) mit langem ärmellosen Gewande zeigt[4]. Umgekehrt lassen sich auch aus dem Abendlande Beispiele des todten Christus am Kreuze beibringen. Man kann also auch

Fig. 224. Zweites Gertrudenkreuz. Rückseite.
(Aus Neumann, Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg.)

[1] Borgia De cruce Velit. p. 137 beschreibt es: Christus vivus crucifixus, sine suppedaneo cum colobio et quattuor clavis, et titulus habet litteras I N R I. Vgl. Ciampini De aed. p. 75.

[2] Zahns Jahrb. IV 336.

[3] Waagen Ueber byzantinische Miniaturen (v. Quast und Otte Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst I [1856] 101 f.).

[4] Dobbert in der Zeitschr. f. bild. Kunst VII 89.

nach dieser Seite von keiner vollständigen und scharfen Trennung des Orients und Occidents sprechen, wol aber wird man zugeben müssen, dass, wenigstens im 10. Jahrhundert, bei den Byzantinern der Typus des sterbenden Christus am Kreuz der vorherrschende war. Liessen uns die Miniaturen darüber im Zweifel (denn statuarische Crucifixe hatten die Griechen nicht, und es kann also wol für jene Zeit nur auf die Werke der Tafel- und Buchmalerei recurrirt werden), so bezeugte uns das die Litteratur. In jenen Tagen, in denen sich das verhängnissvolle Schisma zwischen Griechen und Lateinern vollzog, warf der Legat des Papstes, Cardinal Humbert, den Erstern vor, dass sie in ihrem Crucifixus einen sterbenden Menschen darstellten[1], wogegen der Patriarch Michael Caerularius sich in seinem Synodalschreiben mit der bemerkenswerthen Aeusserung verwahrt: ‚Einige Gottlose aus Hesperien', heisst es hier, ‚hätten die ganze orthodoxe Kirche Gottes mit dem Anathem belegt und es den Griechen zum Vorwurf gemacht, dass sie den Bart nicht scheren und die natürliche menschliche Gestalt (des Crucifixbildes) nicht naturwidrig verändern lassen.'[2] Den Griechen galt also ihr Typ naturgemäss, der der Abendländer naturwidrig. Dementsprechend konnte ihre Auffassung als eine realistische, die lateinische als eine idealistische bezeichnet werden, obgleich ‚lebend' nicht mit ‚ideal' und ‚sterbend' nicht mit ‚real' identisch sind. Man wäre der Sache schon näher gekommen, hätte man gesagt, dass der seit dem 9. Jahrhundert in Byzanz auftretende naturalistische Zug der Kunst[3] zu der Schilderung der Kreuzigung mit allen Greueln des Leidens und des Todes führen musste und führte, während sich die abendländische Kunst aus der Antike her einen starken Rest von Abneigung

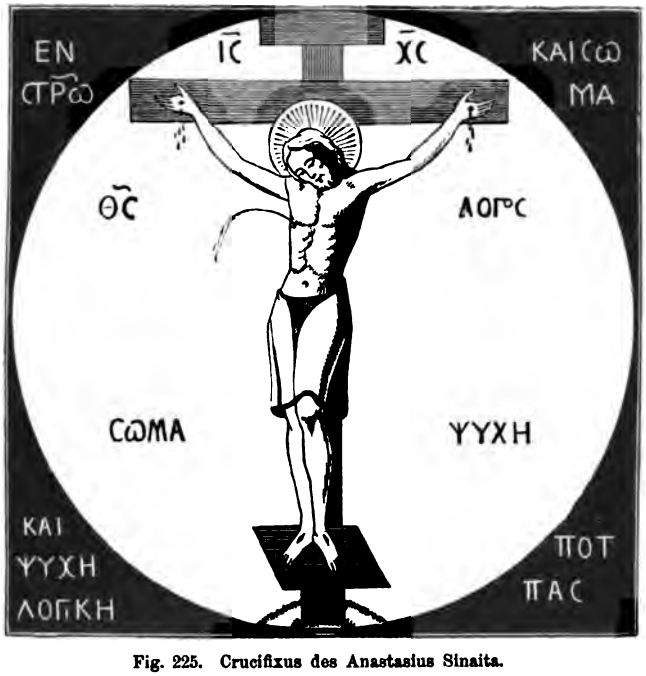


Fig. 225. Crucifixus des Anastasius Sinaita.

[1] ‚Quod hominis morituri imaginem affigitis crucifixae imagini Christi, ita ut quidam Antichristus in cruce Christi sedeat, ostendens se adorandum tanquam sit Deus'. Will Acta et scripta etc. p. 126. Mansi XIX 811. Migne CXLIII 973.

[2] *Τὴν κατὰ φύσιν ἀνθρώπου μορφὴν παρὰ τὴν φύσιν ἐξαλάσσειν οὐκ ἀνεχόμεθα.* Vgl. dazu Hefele Conciliengesch. IV[2] 776. Stockbauer I 201.

[3] Vgl. Kondakoff Hist. del'art byz. II 7: ‚Ce naturalisme, pour produire plus d'effet, s'ingénie à embellir, ou plutôt à compliquer maladroitement le côté décoratif des sujets représentés. Les formes et les détails les plus variés abondent, mais ils sont tous en opposition avec les lois du beau et de l'harmonie. Ce réalisme ne constitue pas un type artistique et ce n'est pas non plus la nature.'

gegen die künstlerische Darstellung des äussersten Leidens bewahrte und aus dem jugendfrischen Geist der nordischen Völker neue Kraft und Lust an der Schilderung des lebenden Herrn sog. Es ist sehr auffallend, dass, soviel auch über diesen Gegenstand geschrieben wurde, niemand den doch auf der Hand liegenden Grund sah, weshalb die Griechen den sterbenden, die Lateiner den noch lebenden Christus am Kreuze zur Anschauung bringen. Dieser Grund war sicher in der in beiden Hälften der Christenheit ganz verschiedenen Auffassung und Praxis hinsichtlich der Feier des Leidens Christi und seiner Auferstehung gegeben. Den Griechen war der Karfreitag als Tag der Erlösung die Hauptsache; sie feierten daher, indem sie bereits am Freitag um 3 Uhr, um die Todesstunde des Herrn, das Fasten

Fig. 226. Vorderseite.

Fig. 227. Rückseite.

Vaticanisches Reliquienkreuz. (Nach Didron, Annales archéologiques.)

aufhoben, ihr *πάσχα σταυρώσιμον*, und so ist der Karfreitag bei den Griechen das Hauptfest geblieben. Die Lateiner legten von jeher auf die Auferstehung, als auf den Abschluss des gottmenschlichen Leidens, den Hauptnachdruck, für sie war darum der Sonntag als *πάσχα ἀναστάσιμον* die Hauptsache, und ihr Christusbild sollte daher ihrer Absicht nach selbst in dem Status tiefster Erniedrigung des Menschensohns am Kreuze doch immer noch die Idee des die Welt und den Tod überwindenden Siegers darstellen; die liturgische Absicht hat hier also von vornherein über die historische gesiegt; auch in den kirchlichen Hymnen des Officiums ist sie frühzeitig vertreten [1]. Den sprechendsten Ausdruck für ihren Gedanken fanden hier die Abendländer in der in den

[1] So in dem Hymnus des Sabb. in albis: ‚Ad regias Agni dapes‘:

Sacramentarien der karolingisch-ottonischen Zeit beliebten, bis tief in die romanische Zeit an den Stations- und Processionskreuzen sich fortsetzenden Sitte, dem Bilde des am Kreuz erniedrigten gleich das Bild des triumphirenden Christus zur Seite zu stellen[1].

Die Vorkommnisse in Constantinopel (ca. 1050) lassen darauf schliessen, dass die Verschiedenheit in der Darstellung des Gekreuzigten zu den an sich und dogmatisch gänzlich gleichgiltigen Dingen gehörte, welche die erbitterte Stimmung der beiden Parteien in diesem traurigen Streite zu Anklagepunkten emporgeschraubt hatte. Vielleicht erklärt sich daraus die sonst schwer verständliche Erzählung Alberti's, dass im 11. Jahrhundert die Viterbesen Ferentinum zerstörten, ‚weil dessen Einwohner Christum am Kreuz mit offenen Augen, anstatt orthodoxerweise mit geschlossenen dargestellt hatten'. Demgemäss müsste man annehmen, dass Viterbo unter byzantinischem Einflusse gestanden hätte, was jedenfalls vor dem Jahre 1090 gewesen sein musste, wo die Stadt von lombardischen Elementen besetzt wurde.

5) Nur als eine Abart des lateinischen Stiles, den die Griechen als *παρὰ φύσιν* bezeichneten, kann das Crucifixbild gelten, wie es sich bei den Iren und Angelsachsen zwischen dem 6. und 12. Jahrhundert entwickelt hat. Die oben (I 616 f.) zusammengestellten Beispiele erläutern im wesentlichen den Gang dieser Entwicklung, welche mit Darstellungen von erschreckender Roheit, wie der von Keller bekannt gemachten S. Gallener Miniatur[2] und den frühesten keltischen Steincrucifixen (denen auch der von Worsaae[3] beschriebene, zum Andenken Gorms und Thyra's von deren Sohn Harald Blauzahn um 965 errichtete, bei Jelling in Jütland gefundene 11′ hohe Runenstein an die Seite zu stellen ist), beginnt, dann aber in der Ornamentation der bedeutenden Hochkreuze besser gebildete Crucifixe inmitten umfangreicher Compositionen aufweist. Der lebende Christus ist auch hier die Regel, die Accessorien werden schon reicher, wie denn bereits in der S. Gallener Handschrift die Personificationen von Sonne und Mond und die beiden Kriegsknechte mit Lanze und Essigschwamm auftreten. Auf den Hochkreuzen kommen noch andere Züge hinzu. Wir haben gesehen, wie sich in ihnen gewissermassen das Hohe Lied vom Kreuze fortsetzt, wie es der angelsächsische Dichter in dem Kaedmon zugeschriebenen Traumgesicht vom heiligen Kreuze angestimmt hatte. Der Kreuzesstamm ist kein Schandpfahl mehr; er, der ‚Waldbäume bester', ist

---

O vere coeli victima,
Subiecta cui sunt tartara,
Soluta mortis vincula,
Recepta vitae praemia.

Victor subactis inferis
Trophaea Christus explicat,
Coeloque aperto, subditum
Regem tenebrarum trahit.

Aehnlich in dem ‚Vexilla regis prodeunt' u. a.

[1] Schon Muratori Lit. Rom. vet. (Opp. XXIII 154) bemerkt zu der Präfation: Ante postremam praefationem occurrit imago Salvatoris, manu librum tenentis. Post illam visitur altera imago eiusdem e crucis pendentis. Utramque aut unam saltem osculari mos fuit. — Vgl. A. Springer Der Bilderschmuck der Sacramentarien S. 364, wo drei Sacramentarien (aus Metz, 9. Jahrh.; S. Denis und Auxerre) dafür angeführt werden. Unter den Processionskreuzen bietet das von S. Trudpert im Schwarzwald (vgl. Rosenberg Das Kreuz von S. Trudpert [‚Schau-ins-Land' XX 49]. Freib. 1894. Kraus Christl. Inschr. d. Rheinl. II Nr. 69) ein glänzendes Beispiel aus dem 13. Jahrhundert. In ähnlicher Weise sieht man Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt verbunden auf einem angeblich dem 12.—13. Jahrhundert angehörenden Glasfenster in Poitiers (Auber Hist. de la cath. de Poitiers).

[2] Abbild. bei Stockbauer S. 198.

[3] The primeval Antiquities of Denmark. Lond. 1849.

in die Poesie des gottmenschlichen Leidens vollständig einbezogen, von tiefster Bewegung wird er durchbebt, als ‚der Fürst der Menschheit ihn zu ersteigen mühevoll strebte'. So ist der Crucifixus, der an diesem von ‚seinem Blute übergossenen, mit Gold und Gemmen überzogenen strahlenden Baum' steht, der ‚Fürst der Menschheit, der Heldenjüngling, der Herr, der Allmächtige, der starkmüthig und ernst die Richtstatt besteigt, er, der Menschheit Retter'. In diesen Versen des Hochgesanges, den uns das Ruthwellkreuz zum Theil auch in monumentaler Ausführung bewahrt hat, ist das Programm der Crucifixdarstellungen für diese Zeit und Richtung gegeben. Der Typus derselben ist der des idealen, sieghaften Heldenjünglings, wie ihn die jugendliche Phantasie des Germanen sich als geistigen Heerführer vorstellt.

6) Diesen Typus bewahrt im wesentlichen, wenn auch mit Modificationen, die karolingisch-ottonische und auch noch die romanische Kunst.

Wie lebhaft das Interesse an der Darstellung der Kreuzigung in der karolingischen Epoche war, zeigen schon die zahlreichen Gedichte über das Kreuz[1], Abhandlungen wie des Hrabanus Maurus Schrift ‚De laudibus s. Crucis'[2], weiter die zunehmende Anzahl der Monumente. Hrabans Werkchen ist geradezu eine Bilderdichtung, in der das Kreuz in 28 als hexametrische Gedichte gebildeten Figuren erscheint. Den einzelnen Bildern ist eine *Declaratio figurae* in Prosa beigegeben; die ganze Arbeit ist Ludwig dem Frommen gewidmet, dessen Bild, mit Krone, Kreuz und Schild, vorangeht. Diese mühsame, poetisch werthlose Versificirung hat jedenfalls zur Verbreitung der Kreuzbilder sehr viel beigetragen. Hrabans Schüler Otfried hat im vierten Buche seines ‚Evangelienbuches' die Passion Christi behandelt (IV Nr. 27 ff.); da werden die Annagelung, der Kreuzestitel, die Vertheilung der Kleider des Herrn, die Verspottung desselben durch die *Sacerdotes* und *Praetereuntes,* die Schächer, Maria und Johannes, die Verfinsterung der Sonne angeführt: das sind die wesentlichen Accessorien der damals üblichen Kreuzesdarstellungen. In der von Kollar[3] herausgegebenen Wiener Handschrift findet sich zu diesem Text eine Illustration, die, wenn sie wirklich auf eine gleichzeitige Vorlage zurückgeht und getreu wiedergegeben ist, uns die willkommenste Vorstellung davon gäbe, wie man in der Zeit Ludwigs des Frommen die Kreuzigung darstellte. Der Herr ist, anscheinend schmerzlos, nur mit dem Lendentuch bedeckt, mit Nägeln ans Kreuz befestigt; seine Brust ist stark gebaut, das Gesicht bartlos, Stockbauer (S. 204) meint, fast mädchenhaft; das Haupt ist leicht nach rechts geneigt; unter den Füssen ergiesst sich das Blut in einen Kelch; oben Sonne und Mond in Rundmedaillons, die sich das Gesicht verhüllen; Maria und Johannes stehen neben dem Kreuze mit ausdrucksvollen Gebärden.

Hundert Jahre später sehen wir in den grossen Evangelienhandschriften (Egbert-Handschrift, Gotha, Aachen, Bremen) im wesentlichen dieselbe Auffassung und die Accessorien wie bei Otfried wiederholt; doch trägt hier durchschnittlich der Gekreuzigte die lange Tunica[4], während die wol auch dem Ausgang des ersten Jahrtausends angehörende Kreuzigung unter dem Reichenauer Weltgericht[5] den Körper des Heilands wieder mit dem blossen Lenden-

[1] Poet. lat. aevi Carol., ed. Dümmler I 78. 224; II 222. 223. 225. 257. 258.

[2] Rhabani Mauri Opp., ed. Migne, Par. 1851 f. (Patrol. lat. CVII—CXII); ed. Henze, Leipz. 1847. — Vgl. Ebert III 142.

[3] Annal. Vindobon. I 675.

[4] Egbert-Handschr. Taf. 19. 20.

[5] Vgl. Kraus Die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau Taf. 14.

tuch, das Haupt wenig nach rechts geneigt, von Accessorien nur Maria und Johannes, vielleicht auch Sonne und Mond, aufweist. Die Nagelspuren sind hier wol durch schlechte Erhaltung des Gemäldes verwischt, sonst ist es ziemlich allgemeine Regel, dass der Crucifixus zwischen 800—1215 die Hände und Füsse (letztere nebeneinander gestellt) mit je einem Nagel durchbohrt zeigt. Hervorragende Exemplare aus der spätkarolingischen und ottonischen Zeit sind aus deutschen Landen der Elfenbeinbuchdeckel aus Metz (Cod. Paris. 9383)[1], durch seine Accessorien eine der wichtigsten Darstellungen der ganzen Reihe; der dem 10. Jahrhundert angehörende, ebenfalls durch seine Accessorien bedeutsame Elfenbeinbuchdeckel des städtischen Museums zu Metz[2]; der gleichfalls aus dem 10. Jahrhundert stammende, äusserst zierlich gearbeitete Elfenbeinbuchdeckel des Cod. Paris. 9388[3]; die beiden Elfenbeinbuchdeckel der Münchener Staatsbibliothek (Cim. 57, Evangeliar aus Bamberg, wiederum durch die Beigaben sehr merkwürdig[4]; Cim. 53 aus Augsburg; weiter fortgeschritten und von ausserordentlicher Schönheit in der Bildung des Körpers ist ebenda Cim. 60[5]). Der Einband der Gothaer Evangelienhandschrift aus der Zeit Theophanu's bietet wieder Christus zwischen den beiden Kriegsknechten, bei denen wie bei dem Lendentuch des Herrn die sorgfältige Detailbehandlung des Costüms auffällt; oben Sonne und Mond, unter dem Kreuzesstamm eine weibliche Gestalt als Karyatide, deren Bedeutung durch die Beischrift TERRA gewährleistet ist. Diese Beispiele liessen sich aus den Elfenbeinen der Zeit leicht vermehren. Der karolingischen Zeit eignet dann auch die Einführung der frei herausgearbeiteten Crucifixe *(en ronde bosse)*; ein solches liess, wie es scheint, zuerst Leo III aus reinem Silber in der Mitte der S. Peterskirche aufstellen[6]. Im übrigen werden erst seit dem 11. Jahrhundert auf den Altären aufgestellte Crucifixe erwähnt[7].

7) Der romanische Typus ist uns nicht nur durch Miniaturen und Elfenbeinreliefs, sondern auch durch die jetzt zahlreich auftretenden statuarischen Crucifixe in Metallarbeit (Stations- und Processionskreuze) und Email gewährleistet.

Dieser Typus charakterisirt sich zunächst dadurch, dass er den Gedanken des siegreichen Helden- und Völkerkönigs, wie ihn die angelsächsische Kunst erfasst und die karolingisch-ottonische weiter entwickelt hatte, durch Hinzufügung der Königskrone (12. Jahrhundert) ausbildete. Das war die ausgiebigste Illustration des ‚Regnabit a ligno Deus', welches die Kirche am Passionssonntage singt. Die Crucifixe dieser Zeit sind seltener noch mit der langen Tunica bekleidet, wie das der kostbare Emailcrucifixus des Prinzen Karl von Preussen in Glienicke zeigt[8]; meist hängt das Lendentuch straff von dem Gürtel herab bis zu den Knieen; Hände und Füsse sind durchweg mit je einem Nagel durchbohrt; letztere stehen nebeneinander, meist auf dem Suppedaneum.

Die Vorstellung ist indessen gänzlich aufzugeben, als ob der romanische Typus des Crucifixes ein durchaus einheitlicher gewesen wäre. Die Zeit Heinrichs II und seiner nächsten Nachfolger, also des 11. Jahrhunderts, hat sich noch im allgemeinen den Typus des relativ jugendlichen, sieghaften und

---

[1] Kraus Kunst u. Alterth. in Els.-Lothr. III 572, Fig. 117.
[2] Kraus ebd. III 581, Fig. 119.
[3] Ebd. Taf. 16.
[4] Abbild. bei Förster II und Cahier et Martin Mél. II.
[5] Vgl. Cahier et Martin II 43.
[6] Lib. pontif., ed. Duchesne II 11, Leo c. 39.
[7] Vgl. Thiers Dissert. eccl. ch. 18, 129. — Labarte III[2] 424.
[8] B. J. XLIV 214, Abbild.

lebenden Crucifixus in Anlehnung an die karolingisch-ottonische Epoche zu bewahren gewusst. Als ihre gelungenste, innerlich freieste Schöpfung in dieser Richtung muss der Gekreuzigte in der dem ehemaligen Frauenstifte Niedermünster zu Regensburg entstammenden, jetzt in der Staatsbibliothek zu München (Cim. 54) bewahrten Handschrift („Pericopae evangeliorum ordine evangelistarum digestae"), welche aller Wahrscheinlichkeit unter der Aebtissin Uota, Gräfin von Moosberg (um 1070, nicht unter Uota von Kirchberg, 1007), entstanden ist (Fig. 228), angesehen werden [1]. Christus steht auf dem Fussbrett am Kreuze, lebend, das Antlitz zwar mit kurzem Bart, aber doch noch verhältnissmässig

Fig. 228. Aus dem Evangeliarium der Uota. (Nach Cahier, Nouveaux Mélanges d'archéologie.)

jugendlich gebildet; das Haupt trägt einen diademartigen Reif als Krone, der Körper ist mit einem sich eng anschliessenden, faltenreichen, keineswegs straff herabfallenden oder conventionell behandelten Leibrock bedeckt, die Arme zeigen die Nagelspuren, nicht so die nebeneinander geordneten Füsse. Unter dem Kreuze

[1] Eine eingehende Beschreibung und theilweise Abbildung der Handschrift gibt Cahier in den Nouv. Mélanges, Par. 1874 (Curiosités mystér.), p. 16, Taf. I, wo das hier in Rede stehende Blatt reproducirt ist. Vgl. auch Förster Denkm. d. deutsch. Kunst II. Stockbauer S. 208 (Abb. nach Orig.). Janitschek Gesch. d. d. Malerei S. 81. — Ich kann Janitscheks Ausführungen hier auf mehreren Punkten nicht beipflichten.

stehen eine weibliche Gestalt mit Krone und eine männliche mit zerbrochenen Waffen, von einem Ungethüm angefallen. Den Sinn dieser beiden Figuren geben die in Monogrammen beigesetzten Inschriften *Vita* und *Mors* und die Umschriften: *Sperat post Dominum sanctorum vita per aevum — Mors devicta peris quia Christum vincere gestis,* kund; andere Inschriften belehren über den Sinn der beigeordneten sechs kleineren Darstellungen (Sonne und Mond, Kirche und Synagoge, der zerrissene Vorhang, die sich öffnenden Gräber): *Igneus sol obscurabitur in ethere quia sol iustitiae patitur in cruce — Eclypsin patitur luna quia de morte Christi dolet Ecclesia — Pia gratia surgens in ortum — Lex tenet occasum — Velum templi scissum est quia obscuritas legis ablata est — Terra concussa mortuos reddidit quia gentilitas conversa per fidem vivere cepit.* Neben dem Kreuze steht: *Crux est reparatio vitae — Crux est destructio mortis.*

Fig. 229. Tragkreuz aus dem 9. Jahrhundert. Im Besitz des Marquis von Souza-Holstein.

Wenn es vielleicht auch etwas zu viel gesagt ist, was Stockbauer meint, dass ‚dies Bild das vollendetste und geistreichste Ideal sei, das ein Künstler je von diesem Gegenstand sich gebildet, und dass mit diesem Bilde das Höchste erreicht sei, was überhaupt gedacht werden kann', so soll doch der hohe Werth und der Gedankenreichthum dieses jedenfalls den Höhepunkt der mittelalterlichen Crucifixschilderung bezeichnenden Werkes nicht verkannt werden.

Diese ideale Höhe hat aber das Kreuzigungsbild der romanischen Epoche nicht festzuhalten gewusst. Mit dem 12. Jahrhundert verschwinden die letzten Anklänge an die christliche Antike fast gänzlich, die Empfindung für die Schönheit des menschlichen Körpers geht ganz verloren, der Crucifixus beginnt jetzt in der Bildung des Körpers, der Brust, des Hauptes einen rohen, oft erschreckenden Naturalismus neben steif conventioneller Behandlung des straff von dem Unterleib bis zu den Knieen oder über die Knie herabgleitenden Schurzes zu zeigen[1]. Die Königskrone wird vielfach beibehalten, aber das Leben entflieht diesem Körper. Zahlreiche Crucifixe dieser Zeit stellen den entschlafenen Erlöser vor[2]. Als Muster dieser hauptsächlich in den Metall- und Emailwerken des Rheinlandes vertretenen abblühenden Richtung geben wir hier das fälschlich dem 9. Jahrhundert zugeschriebene, sicher erst in den Ausgang des 11. oder Anfang des 12. Jahrhunderts zu setzende ‚hispanisch-arabische' Crucifix des Marchese Souza-Holstein (Madrid;

[1] Doch ist das keineswegs eine Regel ohne Ausnahme. Geschwungene oder geschleifte Schürze von freierer Behandlung zeigen z. B. die Crucifixe bei Aus'm Weerth Taf. $37^{2.3}$. 39^{3}. 49^{3}. 57^{4}, ein eng anschliessendes Lendentuch 54^{4}.

[2] So bei Aus'm Weerth Kunstdenkm. II—III Taf 29^{2}. 31^{6}. $37^{2.3}$ (?); so auch der Verduner Altar zu Klosterneuburg von 1181. Vgl. Camesina und Heider Der grosse Altaraufsatz im Stifte zu Klosterneuburg Wien 1860.

Fig. 229). Von ebenso erschreckender Hässlichkeit ist das berühmte Welfenkreuz (Fig. 230), neben dem derselbe Welfenschatz noch andere Erzeugnisse ähnlicher Art aufweist [1].

In dieser ganzen Zeit hat sich das Kreuzigungsbild zum guten Theil von dem biblischen Zusammenhang gelöst und ist selbständiges Andachtsbild geworden. Aber es rückt nicht bloss aus den Cyklen der biblischen Bilder in die Privatandacht ein, es erscheint auch mehr und mehr im öffentlichen, selbst profanen Gebrauch als das Symbol des Christenthums, ja alles Rechts; seit der Mitte des 12. Jahrhunderts prangt das Kreuz auf den Märkten als Sinnbild der Kauffreiheit [2]; es erscheint als Hagelkreuz *(halcruce)* an den Feldwegen, als Grenzzeichen, die zu zerstören oder zu verrücken das religiöse Gefühl schon verbot (bei den Franken so bereits seit dem 7. Jahrhundert), als Sieges- und Todeszeichen auf Schlachtfeldern (Schlachtfeld bei Seckenheim; Königskreuz bei Göllheim; Konrads von Lichtenberg Steinkreuz bei Freiburg i. B.), endlich als Mordkreuz an der Stätte, wo Todtschlag oder Mord begangen war (Knielingen bei Karlsruhe) [3]. Es lag auf der Hand, dass ein so allgemeiner Gebrauch des Crucifixes dieses mehr und mehr den Einflüssen nationaler oder subjectiver Empfindung und Stilrichtung unterwerfen musste. Das zeigt sich sofort in der folgenden Periode.

Fig. 230. Welfenkreuz. Vorderseite.
(Aus Neumann, Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg.)

8) Der gothische Typus stellt sich wol durschschnittlich erst seit Mitte, hauptsächlich seit dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts ein und herrscht bei uns bis tief ins 16. Jahrhundert hinein.

Die Uebergangszeit, welche sich zwischen den reinen romanischen Stil und die Gothik einschiebt, zeigt auch ihren eigenthümlichen Charakter in der

[1] Vgl. Neumann Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg S. 65. Ferner S. 105 (Standkreuz des 13. Jahrhunderts u. s. f.).

[2] Vgl. K. Schroeder in Zeitschr. f. Kirchenrecht 1886, XXI.

[3] Vgl. Mone in der Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrh. VII 492.

Darstellung des Gekreuzigten. Als typisch unter den hier in Betracht kommenden Crucifixdarstellungen[1] kann das Altargemälde der Wiesenkirche zu Soest (1225?)[2] gelten, wo im ganzen noch der romanische Typ festgehalten wird, aber die Füsse bereits (ohne Nagelspuren) übereinander gelegt sind und die starke dramatische Erregung der das Kreuz umringenden Juden wie der heiligen Frauen schon auf die tiefgehende psychische Bewegung der gothischen Periode hindeutet; weiter die um 1180 gesetzte Kreuzigung des Missale aus der Sammlung Culemann, jetzt im Kestner-Museum zu Hannover, auf welche wir noch zurückzukommen haben und wo, wie der Herausgeber[3] annimmt, das älteste Beispiel der übereinander gelegten und mit einem Nagel durchbohrten Füsse gegeben wäre; ein Wandgemälde der 1248 consecrirten Cunibertuskirche in Köln[4]; das Crucifix an der Liebfrauenkirche in Trier (ca. 1240—1250)[5], welches auch bereits die Füsse übereinander legt, aber noch die Königskrone beibehält.

Die Königskrone weicht jetzt der Dornenkrone, welche man zuerst auf dem Taufstein in Würzburg[6] zu finden glaubt. Das Auftreten dieses Motivs ist durchaus charakteristisch für die Auffassung dieser Zeit. Nach dem Zusammenbruch des Kaiserthums bricht auch das die gesammte Christenheit zusammenhaltende Gemeingefühl nieder; die Idee des die Herrschaft Christi abspiegelnden Imperators (es wird hier erinnert an die Substitution Otto's III in das Bild des Maiestas Domini im Aachener Codex; s. oben S. 48) geht allgemach verloren und mit ihm stirbt der ideale Typus der Crucifixbilder dahin. Die individuelle Andacht gewinnt die Oberhand, und der überall in Litteratur und Kunst durchbrechende Subjectivismus kommt ihr in der Schilderung des Gekreuzigten zu Hülfe. Noch erscheint diese hie und da im Zusammenhang der biblischen Begebenheiten in den Historien der Glasmalerei oder in denjenigen der altdeutschen Holzschnittfolgen. Aber das Andachtsbild des privaten Gebrauchs überwiegt. Die Vorstellung des Gekreuzigten geht ganz aus der Gemüths- und Gefühlsweise des 14. und 15. Jahrhunderts hervor. Man hat auch hier wieder auf byzantinische Einwirkung gerathen: eine der schwächsten Leistungen des byzantinischen Aberglaubens, der in seiner Unwissenheit ganz vergass, dass die Griechen keine statuarischen Crucifixe hatten, welche die unserigen beeinflussen konnten, und dass die innerlich so erstarkte und lebensfrische Kunst des 13. Jahrhunderts im Abendlande sich sicher keiner Beeinflussung von Byzanz mehr unterwarf, wo es seit 1204 keine eigentliche grosse Kunst mehr gab. Was die Kreuzigungsbilder dieser Periode kennzeichnet: der ausgebogene, stark geschwungene Körper, der oft so heftige Ausdruck des leidvollen Antlitzes, die Verrenkung der Glieder, die leidenschaftliche Bewegung der das Kreuz umstehenden Zuschauer, das Hinsinken der Madonna und bald das Flehen der den Fuss des Kreuzes umklammernden Magdalena — alles das sind Züge jener tiefgreifenden seelischen Erregung, welche als ein Erzeugniss der allgemeinen Verfassung der Geister dem 14. und 15. Jahrhundert eigen ist und in der gesammten Sculptur und Malerei der gothischen Periode wiederkehrt.

[1] Vgl. eine Zusammenstellung bei Stockbauer S. 284 ff., wo aber die Werke der Uebergangszeit mit rein gothischen vermischt aufgeführt sind.

[2] Otte und v. Quast Zeitschr. f. christl. Arch. u. Kunst II 283, Taf. 15.

[3] Schönermark in der Zeitschr. f. christl. Kunst III (1890) 121.

[4] Org. f. christl. Kunst II Nr. 11.

[5] Aus'm Werth III 91, Taf. 59[2].

[6] Abgeb. bei Hefner-Altneck Kunstdenkm. d. Mittelalters I 19.

Die Exemplare dieser gothischen Crucifixe sind unzählig, sowol in der Wandmalerei als in der Bildnerei, wie besonders die Elfenbeinplastik des 14.—15. Jahrhunderts, nicht minder aber auch die Steinsculptur und der Metallguss hervorragende Schöpfungen aufzuweisen haben. Als hervorragendes Beispiel der Wandmalerei kann das Temperabild in der Münstersacristei zu Constanz[1], als Muster eines Anhängekreuzes das des Welfenschatzes (Fig. 231)[2] gelten.

Der von den Niederlanden ausgehende Naturalismus hat naturgemäss auch die Kreuzigungsbilder der deutschen Kunst beeinflusst; die Einführung des landschaftlichen Elementes trat hinzu, um den Hintergrund der Darstellung zu füllen; so entstehen jene grossen figurenreichen Compositionen, in denen unsere nordischen Künstler den Italienern fast vorausgingen und von deren Eigenart z. B. das hier wiedergegebene Altarwerk aus der Lübecker Marienkirche eine Vorstellung gibt (Fig. 232).

Fig. 231. Anhängekreuz.
(Aus Neumann, Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg.)

9) Die Renaissance hat zunächst an den vorhandenen Typus angeknüpft, die bis zum Ausgang des 13. Jahrhunderts auftretenden Accessorien beibehalten und erweitert, geht dann aber doch in der Schilderung dieses Geheimnisses sehr verschiedene Wege. Niccolò Pisano verbindet in seinen Kanzeln zu Siena und Pisa Classicität und Naturstudium; namentlich in Pisa erscheint Christus antik-römisch, gut proportionirt; in Siena ist der Rumpf herculisch, die Arme zu kurz; zur Linken des Kreuzes hat die Madonna, welche ohnmächtig hinsinkt, den Ausdruck eines grossen Schmerzes, doch ist ihr Kopf zu gross, der Faltenwurf noch unmotivirt, die Engel mehrfach fehlerhaft gezeichnet. Wie viel höher steht bald darauf schon Giotto's Crucifixus, von dem sich ausser unechten Exemplaren (wie in S. Maria Novella) drei echte erhalten haben dürften (zwei in S. Marco und in der Gondidini-Kapelle der Frati Umiliati von Ognissanti, vielleicht ein drittes in S. Felicità)[3]. Auch Giotto stellt, was vor ihm die Pisaner, Luccheser und Aretiner Maler gethan, den Herrn leblos und mit sanft geneigtem Kopfe dar; aber die Muskelformen, Sehnen und Rippen seines Christuskörpers sind nicht wie in den Pisaner Sculpturen eine wahre Schaustellung, der Ausdruck des Leidens vollzieht sich ohne Krampf und bewahrt die Harmonie der Linien und das Mass des Affectes. Die Geschichtschreiber der italienischon Malerei sagen nicht mit Unrecht, dass hier nach verschiedenen Anläufen und Verirrungen der letzten Jahrhunderte mit einemmal das edelste und würdigste Ideal jenes Sujets verkörpert sei. In S. Marco trägt das Medaillon über dem Kreuze einen Pelikan, der sich die Brust zerhackt; in Ognissanti einen segnenden Erlöser mit dem

[1] Abgebildet bei Kraus Kunstdenkm. des Grossherzogth. Baden I 205, Fig. 63.

[2] Neumann S. 121.

[3] Vgl. Crowe und Cavalcaselle I 234.

Buch. Hier ist das jugendliche, von reichen Locken umflossene Haupt des Erlösers besonders bemerkenswerth; Giotto greift damit auf den idealen Typ der älteren Jahrhunderte zurück. Weniger glücklich scheinen mir Duccio (Siena) und Cavallini (Assisi) in ihren Crucifixen zu sein, wo schon die grosse Schar der sich um das Kreuz versammelnden Engel auffällt[1]. Dagegen ist Mantegna's grosse Kreuzigung im Louvre[2] höchst bemerkenswerth. Der herrliche landschaftliche Hintergrund ist von dem mit Castellen und Gärten gekrönten Hügelland der Lombardei hergenommen; die Anwesenheit der Soldaten und der Hauptleute gibt dem Meister willkommenen Anlass, seine Bravour in der Schilderung römischen Kriegsvolks und der Darstellung des Pferdes zu bewähren, während er durch die Gegenüberstellung der Contraste — links vom Herrn der gleichgiltigen Söldnerschar und des unbussfertigen Schächers, rechts des reuerfüllten sterbenden Räubers, dessen Gestalt von Hoheit und Pathos durchdrungen ist, dann der Klage Maria's und ihrer Frauen und des Lieblingsjüngers — grossartige Wirkung erzielt[3]. Der Gekreuzigte ist hier Jacopo Bellini († ca. 1464) nachgebildet, dessen Kreuzigung im Dom zu Verona (von 1436) im Jahre 1759 zerstört wurde, von der wir aber ausser Caliari's Stich eine Copie in Casa Albizzi zu Venedig besitzen[4].

Ein accessorisches Detail, welches die Frührenaissancisten jetzt mit Vorliebe pflegen, ist die Entgegennahme der abscheidenden Seele des reuigen Schächers durch die Engel (Buffalmaco im Camposanto zu Pisa) und der des unbussfertigen durch den Teufel (Niccolò di Pietra)[5]. Das Wehklagen der Engel hat Gaudenzio Ferrari vorzüglich geschildert. Dass die Dichtung des ‚Stabat mater' einen starken Einfluss auf die Darstellung des Schmerzes der seligsten Gottesmutter haben musste, liegt auf der Hand; schon Duccio (Siena) lässt Maria ohnmächtig in die Arme ihrer Begleiterinnen hinsinken. Die Theologen fanden diese Vorstellung unpassend und des Starkmuths der Gottesmutter unwürdig; sie konnten aber nicht hindern, dass dieselbe grosse Verbreitung in Italien wie in Deutschland fand, sei es dass man Maria mehr von einer Ohnmacht leise ergriffen zeigte (wie das Gaudenzio Ferrari in seinen zwei prächtigen Kreuzigungsbildern und der Terracottagruppe in Varallo that) oder vollkommen zusammengesunken malte.

Bisher hatte sich die Kunst darauf beschränkt, den Antheil der bei der Kreuzigung anwesenden oder mitwirkenden Personen zu schildern. Aber dies ungeheure Ereigniss wirkt weit über den Rahmen der Gegenwart, in der es sich vollzogen hat, hinaus. Es wird der Mittelpunkt der Weltgeschichte; es füllt die Jahrhunderte aus und bewegt die Brust aller Derjenigen, die den Ausspruch des römischen Centurio wiederholen sollten. Das zu schildern, war dem Meister der mystischen Malerei vorbehalten. Fra Angelico hat den Gekreuzigten vielen seiner Brüder in ihre stille Zelle hineingemalt: welch ein Genosse für die stillen Mönche, denen beschieden war, in diesen kleinen und schweigenden Klosterzellen von S. Marco den Tag zu erwarten, wo der himmlische Bräutigam ihre Seele von ihnen forderte! Aber Fiesole war damit nicht zufrieden. Von Cosimo de' Medici aufgefordert, malte er im Kapitelsaale des Klosters jenes eine ganze Wand von 32 Palmen Breite einnehmende Gemälde, von dem Mrs. Jameson nicht mit Unrecht sagen konnte, es sei das Höchste, was die Poesie des Menschen zur Erbauung seiner Mitgeschöpfe

[1] Jameson II 173. 174. [2] Ibid. II 169. [4] Ebd. V 109.
[3] Vgl. Crowe u. Cavalcaselle V 399. [5] Ebd.; vgl. Jameson II 176.

in der Darstellung dieses Geheimnisses der Erlösung geleistet habe[1]. Die Kreuzigung, welche Fra Angelico an der Hauptwand des Kreuzganges geschaffen, hat vielleicht in der Gestalt des Erlösers selbst, in dem Ausdruck der Selbstentäusserung und Aufopferung, in der Darstellung der reinsten Idee der Entsagung, in dem tiefen Mitempfinden des den Stamm des Kreuzes umschlingenden hl. Dominicus noch Vollkommeneres aufzuweisen; es ist auch

Fig. 232. Kreuzigung Christi. Am Altarschrank in der Marienkirche zu Lübeck.

nicht zu leugnen, dass in derjenigen des Kapitelsaales der materielle Ausdruck der Innenformen mangelhaft ist und der Meister in der Schilderung des bösen Schächers sich der Aufgabe nicht gewachsen erweist. Der Hauptvorzug der

[1] Jameson The History of Our Lord II 188. — Crowe und Cavalcaselle II 156 sind der Bedeutung dieses Werkes nicht gerecht geworden. Man vergleiche zu demselben Marchese Memorie I [2] 252. Jameson l. c. p. 188.

Composition besteht nicht sowol in der über alle übrigen Figuren ausgegossenen Schönheit und Grazie, als vielmehr in dem tiefen mystischen Sinn der ganzen Schöpfung. Fiesole hat in der ersten Gruppe rechts vom Kreuze zunächst den Eindruck geschildert, den dies Geschehniss unter den dem Herrn und seinem Herzen am nächsten Stehenden machte: Maria, von dem namenlosen Leide übermannt, sinkt in die Arme einer der heiligen Frauen und des Lieblingsjüngers, den der heutige Tag zu ihrem Sohne macht; Magdalena, ganz ausser sich, stürzt vor ihr nieder, um sie aufzufangen. Es folgen Johannes der Täufer und Marcus, die Patrone der Stadt und des Klosters; Laurentius mit dem Rost, Cosmas und Damianus, die Patrone der Medici und ihres Hauptes, welche das Kloster gebaut. Was durch all diese geistigen und leiblichen Wohlthäter Toscana, Florenz und S. Marco Gutes zugeflossen, es geht im letzten Grunde zurück auf Den, der sein Leben am Kreuze gelassen hat. Links von Diesem sind elf Heilige geordnet, von denen die vorderen kniend, die hinteren stehend vorgestellt werden. Vorab kniet zunächst der hl. Dominicus, der Stifter des Ordens, dem der Künstler selber angehört, in tiefster Betrachtung der Gekreuzigten versunken; neben ihm der greise Hieronymus, dessen Cardinalshut am Boden liegt: der Kirchenlehrer fleht inständig zu Dem, der unsere Stärke ist im Kampfe gegen die Versuchungen dieses Lebens. Von den beiden Bischöfen, die hinter Diesen stehen, nennt man den vordern bald Ambrosius bald den Bischof Zanobi von Florenz, den zweiten Augustinus, der da schreibt und meditirt; Ambrosius scheint auf die Schrift zu deuten, wo die Propheten das vorausgeschaut, was sich hier begibt. Hinter Hieronymus knieen drei Ordensstifter: der hl. Franz von Assisi, Bernhard und Benedict. Aus dem Antlitz des *Poverello di Cristo* spricht ein unsagbares Verlangen, an dem gottmenschlichen Leiden eigenen Antheil zu gewinnen: von all diesen Figuren vielleicht die anziehendste, weil Francesco d'Assisi dem Meister am congenialsten sein musste. Benedictus, der mit der Hand über das thränende Auge fährt, scheint den grossen Entschluss zu tragen, in seinem Orden diesem gottmenschlichen Leiden den mächtigsten Zeugen zu erwecken. Zwischen ihnen erinnert die sehnsuchtsvoll auf den Erlöser hinblickende Gestalt des Bernhardus unwillkürlich an die Zeichnung Dante's: ‚Bernhardus, als er meine Augen sah, | In ihre Glut gespannet und andächtig, | Wandt' er mit so viel Lieb' ihr zu die seinen, | Dass er die meinen kühner schuf im Schauen.' [1]

Die beiden heiligen Einsiedel, welche hinter dieser Gruppe stehen und von denen der vordere, unfähig, den leidenden Gottmenschen länger anzuschauen, den Kopf wehmuthsvoll abwendet, sind Romualdus und Giovan Gualberto, den einst der Anblick des Gekreuzigten der Welt des Hasses und der Sünde entriss; beiden sieht man den unsäglichen Schmerz an darüber, dass dies Geheimniss der Liebe für so Viele verloren ist. Zwei Heilige des Predigerordens machen den Schluss: vorne kniet Petrus Martyr mit der breiten Kopfwunde, die ihm die Verkündigung dieses Mysteriums schlug; im Hintergrunde S. Tommaso d'Aquino, der über Sünde und Erlösung so vortrefflich geschrieben.

Es ist die Wissenschaft und das Leben, es sind die verschiedenen Stände der Christenheit, es sind Männer aus allen Jahrhunderten, welche hier an dem Geheimniss Antheil nehmen. Wie sich dies Geheimniss in ihrem Auge

[1] Parad. XXXI, 139 ff.

spiegelt, welche Einwirkung es auf diese Vertreter der Kirche, auf die Seele der gläubigen Menschheit ausgeübt hat und noch immer ausübt — das ist das Thema dieser grossen und einzigartigen Composition. Alles das, was der Menschheit durch die Brust gezogen, seit Jesus auf Golgatha für sie gelitten, das ist hier in dem Blick, in den Gebärden ihrer auserwählten Repräsentanten zu lesen. Nicht Maria allein, die ganze Menschheit steht hier als Addolorata am Fusse des Kreuzes. Der Künstler hat den furchtbaren Ernst, der über Allen lagert, durch die malerische Behandlung des Hintergrundes zu verstärken gewusst. Es mag sein, dass die Wirkung desselben dadurch beeinträchtigt wurde, dass, wie Marchese und Cavalcaselle klagen, das ursprüngliche Blau desselben (*‚azurro che egli fosse o di una languida tinta a chiaroscuro'*, sagt Ersterer) von ungeschickten Restauratoren durch eine rothe Ausmalung ersetzt wurde: immerhin scheint mir gewiss, dass der Maler auch hier des Dichters eingedenk war, wo er den Himmel beim Tode des Herrn beschreibt[1].

Wie ganz anders ist die Kreuzigung, welche sich das still umschlossene Umbrien schuf! Perugino's Meisterwerk, das grosse Kreuzigungsbild von S. Maddalena dei Pazzi, steht nur wenige hundert Schritte von demjenigen Fra Angelico's. Wir sehen, wie in letzterem das Mysterium des Kreuzes auf die einzelnen Vertreter der Menschheit wirkte, wie es in der Seele derselben zündet; man liest von der Stirn der hier Begnadigten die hohen Werke, zu denen dies welterschütternde Ereigniss sie anspornen wird. Das alles ist anders auf der Wand in S. Maddalena dei Pazzi. Hier gewahren wir nur wenige Zeugen der Kreuzigung; der Hintergrund malt uns Umbriens Herrlichkeit, und von diesem landschaftlichen Hintergrund heben sich die Gestalten Maria's, Magdalena's, Johannes' ab, so still in sich beschlossen wie die Landschaft hinter ihnen; bei keiner dieser Figuren kommt uns der Gedanke, dass sie sich nun aufmacht und hinausgeht in die Welt, um zu verkündigen, was sie gesehen, und um diese Welt mit sanfter Gewalt zu den Füssen des Gekreuzigten zu zwingen. Sie stehen da versunken in den Anblick des welterlösenden Ereignisses, versunken in die wunderbare Natur, die sie umgibt[2].

Im vollsten Gegensatz gegen diesen stillen lyrischen Zug der umbrischen Kunst steht die Häufung der das Kreuz umgebenden Figuren und die dramatische Belebung dieser Umgebung, wie wir ihr in den Meisterwerken der lombardischen Schule, in Bernardo Luini's grosser Kreuzigung in S. Maria degli Angeli in Lugano und in derjenigen Gaudenzio Ferrari's in S. Maria delle Grazie bei Varallo begegnen. Im Hintergrunde seiner Darstellung hat Luini die hauptsächlichsten Scenen der Passion in kleineren Dimensionen geordnet. Der Vordergrund wimmelt von Pferden und Kriegsvolk, inmitten dessen die heiligen Personen fast verschwinden. Doch findet der Künstler hier die reichste Gelegenheit zu Vorführung prächtig charakterisirter Köpfe. Allerliebst ist

---

[1] Mit Farbe, wie durch Gegenstehn der Sonne
Sie Wolken färbet abends oder morgens,
Sah ich nunmehr bedeckt den ganzen Himmel.
Und gleichwie eine edle Frau, die ruhig
In sich verbleibet, doch ob Anderer Fehlen,
Schon wenn sie davon hört, beginnt zu bangen,
So wandelte ihr Antlitz Beatrice,
Und ähnliche Verfinst'rung, glaub' ich, war einst
Am Himmel, als die höchste Macht gelitten.
(Parad. XXVII, 28 ff.).
Danach sah doch Dante den Himmel roth.

[2] Vgl. KRAUS Umbrische Lyrik (Deutsche Rundschau 1892, Heft VIII 60 f.; Essays [Berl. 1896] S. 356).

die genrehafte Gruppe der Frauen mit den Kindern an dem linken äussersten Rande des Bildes (vom Beschauer her gesehen); vornehm und ergreifend diejenige der von den Begleiterinnen gestützten ohnmächtigen Madonna; vor allem zu loben die seelische Ekstase des Johannes, der dem sterbenden Erlöser ein Gelöbniss ablegt — schon um dieser einen Gestalt willen wäre, wie Burckhardt meint, dies Gemälde des Aufsuchens würdig. Der Nämliche ertheilt Gaudenzio's Schöpfung den Ruhm grösster Fülle des Ausdrucks und entschlossenster Breite der Darstellung. Auch hier bemerken wir den belebten Zug der Kriegsknechte, Reiter und Frauen und die zwölf weinenden Engel am Gewölbe.

So ausgiebige Gelegenheit zu vielseitiger Schilderung und Bewährung grösster Bravour diese Häufung der Figuren bot, so brachte sie doch auch ihre Nachtheile. Die Hauptfigur der Scene wurde leicht beeinträchtigt, um so mehr, je weniger sie und ihr Verhalten in directer Beziehung zu dem geschilderten Vorgang stand. Fra Bartolommeo und seine Schule vermieden diesen Uebelstand. Sie behält nur Maria und Johannes und etwa Magdalena neben dem Gekreuzigten bei und legt den Nachdruck ganz auf diese Gestalten (Albertinelli's Fresco in der Certosa bei Florenz, 1505; Fra Paolino in S. Spirito zu Siena).

In ähnlicher Weise sehen wir die deutsche Renaissance getheilt. Die figurenreichen Compositionen, wie sie im Norden bereits die Künstler des 15. Jahrhunderts geliebt, verschwinden auch im 16. Jahrhundert nicht, ja sie erhalten sich, im Zusammenhang mit den Passionsspielen, bis in die neuere Zeit, wie das Sculpturwerk in Kreuzlingen bei Constanz beweist. Albrecht Dürer hat sowol in der Grossen wie in der Kleinen Passion (B. 11 u. 40) die Zahl der um das Kreuz Anwesenden beträchtlich vermindert und darin wie in der grossartigen Schilderung der Affecte weises Mass gehalten. Hans Burgkmair des Aeltern grosse Kreuzigung in der Augsburger Galerie (1519) zeichnet sich durch die dem Meister eigenen landschaftlichen Gründe, die Klarheit der Perspective und die Sicherheit der Anordnung aus. Eine weise Beschränkung in der Häufung der Personen treffen wir auch bei den beiden Grossmeistern der flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts. In seiner grossen Kreuzigung des Antwerpener Museums hat Peter Paul Rubens eine eigenthümliche Anordnung beliebt, indem er die drei Kreuze perspectivisch schräg und bildeinwärts stellt. Longinus, hoch zu Ross, hält links und holt zu einem mächtigen Stoss mit der Lanze nach der Seite des Herrn aus; gegen ihn streckt Magdalena, den Kreuzesstamm umschlingend, abwehrend die Hände aus. Johannes lehnt den Kopf an die Schulter der schmerzvoll die Hände ringenden Madonna. Anziehender sind die grossen Kreuzigungsbilder van Dycks, welche neben den Angehörigen des Herrn auch das römische Kriegsvolk zeigen. Vielleicht das beste unter ihnen war dasjenige in der Michaelskirche zu Gent (1630), besser erhalten ist die schöne, höchst wirkungsvolle Composition in Dendermonde und die weniger bedeutende im Dom zu Mecheln (1627). Manchem werden die einfacheren Darstellungen van Dycks mit Maria und Johannes (Lille, Museum), oder Dominicus und Katharina von Siena (1629; Museum zu Antwerpen) mehr zusagen. Am ergreifendsten dürfte seine Schilderung des Gekreuzigten in seiner Einsamkeit, im Hintergrund mit dem sich verfinsternden Himmel, wirken (Museum zu Antwerpen; Kaiserliche Galerie zu Wien; Pinakothek zu München, mit den die Richtstätte verlassenden Kriegsknechten).

Auch in Frankreich, Spanien und Portugal hat die Spätrenaissance und der Barocco noch eine grosse Anzahl vorzüglicher Werke hervorgebracht. Von

den zum Theil überaus herrlichen Crucifixen nenne ich Guillermins Elfenbein im Musée Calvet zu Avignon (1659); das Altarkreuz in Vermeil in der kgl. Akademie zu Lissabon[1]; den sogen. *Christ de Charles Quint,* Elfenbeincrucifix mit Blutstropfen; das Holzcrucifix des Miguel Ancheta im Dom zu Pampeluna[2]; das überaus vornehme Holzcrucifix des J. Alcoverro vom Jahre 1721 (ebd.; Fig. 233). Berühmt ist endlich Bernini's Kreuzigungsgruppe, welche freilich schon die Aufgabe der Sculptur verkennt.

Details der Kreuzigungsbilder.

Die centrale Bedeutung des Kreuzigungsbildes für die gesammte christliche Kunst des zweiten Jahrtausends wird es rechtfertigen, wenn wir noch kurz die Archäologie der einzelnen hier in Betracht kommenden Details nachnehmen.

Fig. 233. Holzcrucifix von J. Alcoverro. (Photogr. Laurent.)

1) Die Gestalt des Kreuzes ist im allgemeinen seit dem 10. Jahrhundert die der *crux immissa* (mit verlängertem Verticalbalken, also ┼), später, seit dem 15. Jahrhundert, wiegt vielfach die *crux commissa* T vor[3]; indessen zeigen die Kreuze der Schächer häufig auch schon früher (wie in der Egbert-Handschrift, Taf. 49) die letztere Form. Als ältestes datirtes Beispiel für Christus an der *crux commissa* wird die Glocke von 1409 zu Elstertrebnitz bei Pegau angeführt[4]. Manchmal, wie wiederum in der Egbert-Handschrift, bildet der Titel einen breiten Abschluss des Verticalbalkens, so dass die Form ┬┼┬ entsteht. In einzelnen Fällen, besonders wo das Kreuz vegetabilisch gebildet ist, nimmt es die Form Y an; das älteste uns bekannte Beispiel dafür liefert das auch durch die Behandlung der Nebenfiguren sehr merkwürdige Relief der romanischen Kirche in Gigors (Drôme; Fig. 234)[5]. Nicht viel jünger sind die Beispiele dieses sogen. Schächerkreuzes in der ‚Mater verborum' zu Prag (1202), auf dem Würzburger Taufbecken (1279) und am Hauptportal des Freiburger Münsters. Die romanische Kunst liebt es, den Kreuzarmen eine trapezartige Ausladung zu geben, welche die Gothik dann als Vierpässe oder Vierblätter behandelt oder lilienförmig gestaltet. Aus der Legende von der Pflanzung des Kreuzesstammes bereits im Paradies und der

[1] Photogr. Laurent Nr. 227.

[2] Photogr. Laurent.

[3] Der vielbeliebte Unterschied eines griechischen und lateinischen Kreuzes gehört zu den archäologischen Fabeln, mit denen endlich aufgeräumt ist. Vgl. auch Revue de l'art chrét. XXXIV 4.

[4] Anz. d. Germ. Mus. 1867, Nr. 9.

[5] Vgl. Didelot in der Revue de l'art chrét. XXIII 18.

Geschichte dieses ‚herrlichsten' aller Bäume entwickelte sich die vielbeliebte Darstellung des Kreuzes in vegetativen Formen und sein endlicher Uebergang in den Lebensbaum. Auf den Nowgoroder Erzthüren laden die Kreuzarme in Palmzweige aus, anderwärts in Nebenäste, wie denn auch bei der gewöhnlichen Kreuzgestalt die Astnarben roth am grünen Holz, im 14. Jahrhundert grün am rothen Holz erscheinen. Zuweilen sieht man das Kreuz belaubt, und zwar mit verschiedenen Blättern besetzt: die Palme bedeutet den Sieg, die Ceder die Entsühnung (3 Mos. 14, 4 u. a.), die Cypresse die Trauer, daher ein Halberstädter Homiliar zu sagen weiss: *datque pedem cedrus, truncum cipressus, oliva | datque partem summam, duo brachia dant tibi palmam.* In dem Niedermünsterschen Evangeliar zu München (Cim. 54; oben Fig. 228) zeigt der Kreuzesstamm eine Verästelung, aus welcher ein Drachenkopf herauskommt, der den danebenstehenden Tod in den Arm beisst. Mehrere Athoskreuze haben am Fuss zwei Drachen in halbkreisförmiger Windung, an deren Stelle anderwärts ein Pflanzenornament tritt, dem man die Entstehung aus der Drachenform ansieht (Moskau, Petersburg). Dobbert ist dadurch veranlasst worden, die zwei Drachen als den Urtypus für die unten in ein doppeltes Pflanzenornament ausgehenden Kreuze zu erklären, wie wir das an der Erzthüre in Nowgorod und auf der Rückseite der Limburger Staurothek (also 10. Jahrhundert) beobachten[1]. Es wäre richtiger, umgekehrt zu sagen, dass der Baum in den Drachen übergeht, wofür Honorius Augustod. die vollständige Erklärung gibt[2]. Anderwärts hat das Kreuz die Gestalt eines knorrigen Baumstumpfes (Portal der Kathedrale zu Poitiers, 14. Jahrhundert). Seine Farbe wird seit dem 14. Jahrhundert oft blutroth, doch sieht man ihn auch grün, womit die Gottheit Christi ausgedrückt werden soll (*lignum secundum humanitatem, viride secundum divinitatem,* sagt ein Schriftsteller des 12. Jahrhunderts).

Fig. 234. Kreuzigung aus Gigors.

2) Hie und da sieht man den Kreuzesstamm durch Pflöcke gestützt (so die Schächerkreuze in dem Rabulascodex; auch ein Detail, welches auf spätere Zeit deutet), aus denen sich in einzelnen Fällen eine stilisirte Basis entwickelt. Auf dem angeblichen Gemälde des Guido de Ghezzo (s. unten) sieht man einen der Henkersknechte beschäftigt, diese Stützpflöcke einzuschlagen. In der Picardie und in Schottland trifft man noch auf die Sitte, kleine Kreuzchen um den Stamm des Kirchhofcrucifixes zu pflanzen, so

[1] Zeitschr. für bildende Kunst VI 87.

[2] Honor. Augustod. Specul. Eccles., De inv. s. Crucis (ed. Migne p. 943): ‚Virga Moysi in draconem mutatur, a qua dracones magorum devorantur. Virga haec est sancta crux, quae supplicio suo carnem Christi mortificavit, cuius mors nostras duas mortes, scilicet corporis et animae, superavit.'

oft eine Leiche vorbeigeführt wird[1]. Vielleicht hängt dieser Gebrauch mit dem Auftreten der das Kreuz umgebenden Pflöcke zusammen. Der Calvarienberg, auf welchem das Kreuz steht, wird in der spätern Kunst als ein Berg mit mehreren Anhöhen geschildert (Limousiner Emaillen des 13. Jahrhunderts), aus dem Rosen oder Massliebchen als Symbol des Leidens oder der Auferstehung spriessen. Im 15. Jahrhundert sieht man den Boden umher mit Gebeinen belegt.

3) Der Kreuztitel fehlt noch in S. Sabina, erscheint auf dem Londoner Elfenbein als REX IVD*eorum* (Matth. 15, 26); die Staurothek von Monza hat ICX, das Anastasiuskreuz $\overline{IC}$ $\overline{XC}$, in der Miniatur der Rabulashandschrift ist die Inschrift des Titels nicht recht erkennbar, in der S. Galler Miniatur fehlt er wieder, ebenso in dem Evangeliar von Niedermünster und manchen anderen älteren Kreuzigungsbildern. Vereinzelt scheint die später allgemein übliche Inschrift I N R I (Joh. 19, 19: *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*) schon im 8. Jahrhundert in dem Mosaik des Presepe Johannes' VII vorzukommen[2]. Ausgeschrieben in allen drei Sprachen findet man ihn im 16. Jahrhundert. Das für den Titel bestimmte Täfelchen ist aber zuweilen auch leer, wie in der Egbert-Handschrift, auch sieht man die Inschrift am Kopfende des Kreuzes angeschrieben. Den Text von Luc. 23, 28 und Joh. 19, 19 combinirt das Berliner Elfenbeinkästchen[3]: HIC EST IHS NAZARENVS REX IVDEORVM.

4) Ist das Kreuz als Baum gebildet, so nistet über ihm zuweilen der Pelikan (Giotto in S. Croce; Paliotto Bonifatius' VIII in Anagni; Terracotta della Robbia's in Alverna, 15. Jahrhundert).

5) Selten sieht man über dem Haupte des Erlösers die Hand Gottes als Andeutung dessen, was Paulus schreibt: ‚So sehr hat Gott die Welt geliebt, dass er seinen eingebornen Sohn dahingab.' Auf dem Lotharkreuz in Aachen hält sie eine Krone als Zeichen der Belohnung.

6) Der Körper des Herrn ist bald todt bald lebend, worüber das Nöthige gesagt wurde. Er ist bald bekleidet bald nicht. Die Bekleidung des Herrn mit einer langen, von den Schultern bis zu den Füssen reichenden Tunica ist gleichfalls bereits besprochen worden. Zwei sehr uralte Darstellungen, das Kreuz von Aleppo (s. unten) und das Bleiplättchen aus Constantinopel bei Garrucci[4], zeigen den Erlöser mit einem ganz kurzen Hemdchen bekleidet, ähnlich dem Colobium des Spottcrucifixes. Die Tunica hat auch zuweilen Aermel und ist einigemal mit Edelsteinen besetzt oder künstlich drapirt. Die Egbert-Handschrift zeigt nicht nur den Erlöser, sondern auch die zwei Schächer mit solchen Aermeltuniken bekleidet. In der Niedermünsterer Handschrift sieht man die Stola darüber geschlagen. Im 13. Jahrhundert verkürzt sich dieses Gewand zu dem sogen. Herrgottsröcklein; aber es kommen auch noch spät Fälle von bekleideten Crucifixen vor, wie in Emmerich[5] und in Schleswig-Holstein[6]. Der Candelaber von S. Paul in Rom hat einen Crucifixus mit bis auf die Knie reichender Tunica und mit Schuhen an den Füssen (s. oben Fig. 173). Gänzlich unbekleidete Crucifixe vermied man schon aus Schicklichkeitsgründen, dann auch von der (übrigens archäologisch nicht zu begründenden) Annahme aus, dass der Herr sich nicht habe ohne alle

[1] Mrs. Stokes ‚Academy' 1894, p. 330.
[2] Garrucci tav. 280[6].
[3] Zeitschr. f. christl. Kunst 1891, p. 91, Taf. 4.
[4] VI 127, tav. 480[16].
[5] Clemen Kunstdenkm. II 45.
[6] Haupt Bau- u. Kunstdenkm. v. Schlesw.-Holst. I 412.

Hülle kreuzigen lassen. Doch finden sich einige seltene Fälle ganz nackter Crucifixe. D'Agincourt bildet ein solches aus einer Kirche in Treviso[1] ab. Ein anderes, ohne Krone, ohne Geschlechtsangabe findet sich aus dem Jahre 1405 in einem Breviarium Baioccense (Pariser Nationalbibliothek Nr. 1298), doch ist anzunehmen, dass hier der verdeckende Schurz abgefallen ist. Einen völlig unbekleideten Crucifixus schuf Benvenuto Cellini 1562 (Escorial, Marmor), ein Bildwerk, das auch sonst einen abstossenden Naturalismus offenbart. Auf den beiden ältesten uns erhaltenen Kreuzigungsdarstellungen, der Thüre von S. Sabina und dem Londoner Elfenbein, ist nur ein ganz schmaler Gürtel mit einem über die Pudenda herabhängenden Knoten bemerkbar. Sehr schmale und ungenügende Umhüllungen zeigen auch noch Crucifixe zwischen 800 und 1100, wie bei Garruccci, 432[2], und dasjenige auf der Beneventer Erzthüre[2]. Allmählich bildet sich ein Lendentuch aus, das die Mitte hält zwischen dem kurzen Röckchen und jener schmalen Binde und das in der romanischen Zeit von der Hüfte straff bis zu den Knieen abfällt, die Oberschenkel fest anschliessend bedeckt und durchaus steif conventionell behandelt, in den Emailwerken zuweilen mit Steinen besetzt ist. Die gothische Periode löst diesen conventionellen Schurz in ein flatterndes, frei und oft sehr graciös behandeltes Tuch auf, das unter den Händen der Renaissancekünstler immer mehr an flotter Behandlung gewinnt.

7) Von den ältesten Crucifixen hat derjenige von S. Sabina keinen Nimbus, der des Londoner Elfenbeins einen einfachen Kreis ums Haupt. Auch sonst wird das Fehlen des Nimbus beobachtet, wie bei den unten abzubildenden Darstellungen bei Casali und Gori. Im Abendland bleibt der einfache Nimbus lange Zeit Regel, der mit dem Kreuz oder Monogramm gefüllte scheint mehr von den Griechen adoptirt worden zu sein; doch bietet der Christus des Anastasius auch nur einen einfachen Kreis, welcher von convergirenden Strahlen gefüllt ist. Seit dem 10. Jahrhundert wird der Kreuznimbus allgemeiner, um unter den Händen der gothischen und Renaissance-Meister der Dornenkrone zu weichen.

8) Die frühesten Beispiele von einer Kopfbedeckung des Gekreuzigten liefern die höchst merkwürdigen kleinen Crucifixe, welche hier (Fig. 235 u. 236) abgebildet sind. Das erstere, von Rocca und Gori publicirt, soll aus einer Reliquie des echten Kreuzes Christi geschnitzt sein und befand sich (ob noch?) im Baptisterium von Florenz[3]. Es zeigt auf dem Kopfe des Herrn eine Mitra, wie sie die Päpste seit Sergius III (904—911) trugen. Etwas verschieden ist die dreizackige Mütze oder der Pileus, welchen die vielleicht dem Ausgang des ersten Jahrtausends angehörende Bronce bietet, die Casali aus Aleppo erhielt[4]. Das Silbercrucifix von Vercelli (Dom)[5] hat einen Pileus von der halbkreisförmigen Form der griechischen Krone, wie man sie auf Münzen der Paläologen (Manuel II, Johannes VIII) beobachtet. Es ist klar, dass bereits hier die Absicht obwaltet, dem Haupt des Gekreuzigten einen königlichen Kopfschmuck zu verleihen. In der romanischen Epoche

[1] Peint. pl. 97[13], aus Federici Mem. Trevigiane I (Ven. 1803) 3.

[2] Ciampini tav. 9[37].

[3] Aug. Rocca De particula ex pretioso et vivifico ligno sacrae Crucis. Romae 1609. — Gori Crux e vitali ligno s. Crucis I c. 8, ed. Flor. 1749. Abgeb. bei Stockbauer S. 194. Vgl. Garrucci VI 41.

[4] Casalio De veteribus christianorum ritibus III (Romae 1645) c. 3. — Garrucci VI 41, tav. 432[5].

[5] Garrucci VI 41.

tritt die Königskrone ein, zu der allerdings eine Ueberleitung in Gestalt eines einfachen Reifes oder einer Schappel vorkommt. Die Handschrift aus Niedermünster hat eine Art Diadem. Hohe und der deutschen oder westgothischen Königskrone nachgebildete Kronen treffen wir im 12. Jahrhundert, besonders bei den rheinischen Emails. Als ältestes Beispiel der Dornenkrone gilt, wie schon bemerkt, das Relief auf dem Taufkessel in Würzburg (1279). Die Einführung dieses Motivs geht aus der Ansicht hervor, dass die von dem Herrn bei der Verspottung getragene Dornenkrone (Matth. 29, 27. Marc. 15, 16. Joh. 19, 2) auch bei der Kreuzigung auf seinem heiligen Haupte blieb, wie das schon Tertullian und Origenes annahmen. In den späteren Werken des 15. Jahrhunderts nahm die Dornenkrone oft aussergewöhnliche Dimensionen an; sie hat meist grüne Farbe.

9) Die Haltung der Arme ist in der ältesten Zeit durchweg wagerecht. In den Evangelienhandschriften des 10. und 11. Jahrhunderts ist sie

Fig. 235. Crucifixus aus S. Giovanni in Florenz. (Nach Stockbauer.)

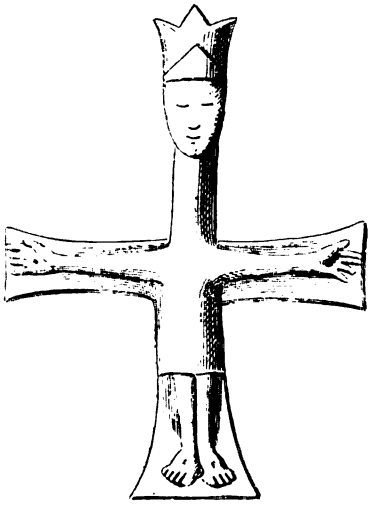


Fig. 236. Broncekreuz aus Aleppo. (Nach Garrucci.)

stark geschwungen (Egbert-Handschrift Taf. 49. 50). In der romanischen Periode bemerkt man nach oben emporgerichtete Arme, zuweilen mit edlem Schwung, wie bei dem Wiesbadener Crucifixus[1]. Die Schwingung, welche die Gothik in den Körper des Erlösers hineinbringt, bedingt natürlich auch die Veränderung in der Haltung der Arme, an denen hie und da die Last des Leibes ganz zu hängen scheint. Ausnahmen sind es, wenn sich ein Arm loslöst (Erzthüre zu Nowgorod) oder einen Betenden zu umarmen strebt (Crucifix der hl. Ludgardis; Wohlgemut, mit dem hl. Bernhard). Es kommen auch im Mittelalter schon Crucifixe vor, welche die Arme fast parallel nach oben strecken; dieser Typus ist also nicht erst Erfindung des 17. Jahrhunderts, wurde aber hier von den Jansenisten als Ausdruck der Lehre von dem *petit nombre des Elus* bevorzugt.

10) Die Füsse stehen in allen älteren Darstellungen nebeneinander, in den zwei ältesten und vielen anderen ohne Trittbrett. Es bedarf keiner

[1] Münz Taf. VIII 9.

Erörterungen über den Unterschied historischer und liturgischer Crucifixdarstellungen oder gar eines Recurses auf das Dogma[1], um den Grund für das Auftreten dieses Details einzusehen. So gering die anatomischen und physiologischen Kenntnisse des Mittelalters auch waren, so unwissend waren die Menschen dieser Zeit nicht, um sich nicht zu sagen, dass der am Kreuze lebende, stehende, herrschende *(regnavit a ligno Deus!)* Christus nicht gedacht werden kann, ohne dass dem Körper eine Stütze gegeben wird. Demgemäss hatte das Alterthum das Sedile, den Sitzblock erfunden, von dem in der That Justin, Irenaeus und Tertullian sprechen und den man selbst in der Darstellung des Sündenfalles auf einem Katakombenbild[2], ich glaube mit Unrecht, angedeutet finden wollte. Das Trittbrett (*ὑποπόδιον, suppedaneum*), über dessen Geschichtlichkeit die Archäologen so viel gestritten haben[3], ist offenbar nur ein vom Mittelalter erdachtes Surrogat für das Sedile, dessen Wiedergabe man aus ästhetischen Gründen ablehnte; das haben im wesentlichen auch schon Stockbauer (S. 39) und Zöckler richtig gesehen. Sobald die ideale Darstellung des lebenden Christus durch die reale, den Nachdruck gerade auf das äusserste Leiden legende verdrängt wurde, verschwand auch das Trittbrett aus den Kreuzigungsbildern. Seine Gestalt hatte sich vielfach in die eines Pflockes umgewandelt; an seine Stelle tritt jetzt häufig der das Blut auffangende Kelch, den wir übrigens schon in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts auf dem Planiger Crucifix[4] unter dem Pflocke bemerken; hier geht sein Fuss in den Kopf eines Ungeheuers über — vielleicht ein Nachklang des Drachens (s. oben).

11) Dass nicht bloss die Hände, sondern auch die Füsse angenagelt waren, kann jetzt als eine zweifellose Thatsache angesehen werden, und ebenso darf es schon aus anatomischen Gründen als sicher erachtet werden, dass jeder Fuss mit einem eigenen Nagel durchbohrt und befestigt war[5]. Die gegen letztere Annahme beigebrachten Zeugnisse aus dem griechischen Alterthum sind zum Theil apokryph (so der ‚Patiens' des Gregor von Nazianz), theils entstammen sie einer Zeit, wo die Kreuzigung thatsächlich nicht mehr geübt wurde (Nonnus). Die älteren Bilder bieten daher, wo sie überhaupt die Nagelspuren angeben, stets vier Nägel, wie das die griechischen überhaupt noch jetzt thun. Erst seit dem 12. Jahrhundert fing die Phantasie der Dichter an, sich ein anderes Bild von der Annagelung zu machen; man beginnt jetzt von drei Nägeln zu sprechen. Springer glaubte den Eintritt dieser Neuerung zuerst in Walthers von der Vogelweide († 1253) Lobgesang auf den leidenden Heiland zu finden[6]. Ich habe bereits 1868 das Arendellied als einen um mindestens ein halbes Jahrhundert ältern Beleg für diese Vorstellung nachgewiesen. Dass diese nun auch allmählich in die bildende Kunst eindrang, war selbstverständlich. Wir finden einen Uebergang zu ihr in dem Ueber-

[1] Vgl. G. Schönermark Die Bedeutung des Fussbrettes am Kreuze Christi (Zeitschr. f. christl. Kunst III [1880] 121).

[2] Bosio p. 441. Münter Sinnbilder II, Fig. 28.

[3] Vgl. Zöckler S. 438.

[4] Münz S. 158. 165. 267, Taf. VII[6].

[5] Der Beweis, den ich dafür in meinen ‚Beiträgen z. Trierischen Archäol. u. Geschichte' (Trier 1868, S. 18 ff.) geführt, ist bis jetzt nicht entkräftet worden (vgl. auch Zöckler S. 440, wo neuere Litteratur beigebracht ist). Unverständlich ist es, wie Schönermark a. a. O. behaupten kann, Alfr. Holder mache es (in seiner ‚Inventio s. Crucis', Lips. 1889) höchst wahrscheinlich, dass Christus in Wirklichkeit nur an den Händen, also nur mit zwei Nägeln, angeheftet, an den Füssen aber nur durch Stricke befestigt gewesen ist. Holder spricht a. a. O. gar nicht von dieser Frage.

[6] Springer in Mittheil. d. k. k. Centralcomm. 1860, S. 56.

einanderlegen der Füsse, wobei aber noch jeder Fuss mit einem Nagel durchbohrt ist (seit dem 10. Jahrhundert)[1], vielleicht auch in dem Labarte'schen Emailcrucifix aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, wo die von keinen Nägeln durchbohrten Füsse nebeneinander auf einem Pflock ruhen, durch den ein einziger stilisirter Nagel geht[2]. Wann aber wird der die beiden Füsse durchbohrende Nagel zuerst in der Kunst getroffen? Es ist auch heute noch meine Ueberzeugung, dass erst mit dem vollen Eintritt der gothischen Richtung in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, oder vielmehr im letzten Viertel desselben, der hängende Körper, die eingezogenen Extremitäten und die mit einem einzigen Nagel durchbohrten, übereinander gelegten Füsse allgemein geläufig wurden und in der Bildnerei den romanischen Typus mit den zwei Nägeln verdrängten. Vor 1275 kann nur von seltenen Ausnahmen von dieser Regel Rede sein, und die bisher vorgebrachten Ausnahmen haben sich nur zum Theil als stichhaltig erwiesen[3]. Das längere Schwanken sowol der Künstler wie der Gelehrten beweist uns, was letztere anlangt, die Aeusserung des Durandus zu Anfang des 14. Jahrhunderts[4], was erstere anlangt, das Vorkommen des romanischen Typus mit den vier Nägeln noch bis tief ins 14., ja ins 15. Jahrhundert hinein. So hat das Kreuzbild Wurmsers in der k. k. Galerie zu Wien vom Jahre 1357 noch vier Nägel, und ebenso das Relief auf der Schlagglocke in der Stadtkirche zu Blankenburg (von 1381?)[5].

[1] S. meine ‚Beiträge' S. 39.

[2] Didron Ann. arch. III 357, Taf. 3.

[3] Die Fälle, um welche es sich ernstlich handeln kann, sind nachstehende: 1. Die angeblich 1202 geschriebene Handschrift der sogen. ‚Mater verborum' oder das von Iso († 871) verfasste Dict. univ. im Böhm. Museum zu Prag (Mittheil. der k. k. Centralcommission 1860, S. 37). 2. Das in der kgl. Privatbibliothek zu Stuttgart bewahrte Psalterium aus Weingarten, zeigt eine Kreuzigung mit Maria und Johannes, Kirche und Synagoge. Die Füsse des Gekreuzigten stehen auf dem Trittbrett, sind übereinander gelegt und mit einem Nagel durchbohrt. Beine und Körper zeigen schon die Schmiegung der gothischen Epoche; indessen ist die Handschrift für Herman von Thüringen (1195 bis 1215) hergestellt (vgl. Abbild. bei Kugler Kleine Schriften I 73). 3. Das Altargemälde in der Wiesenkirche zu Soest (abgeb. bei v. Quast und Otte Zeitschr. f. christl. Archäol. u. Kunst II 283, Taf. 15), wird um 1225 gesetzt, ist aber vielleicht etwas später. Der Crucifixus bewahrt noch den romanischen Typus; die Füsse ruhen noch auf der Fussbank, übereinandergeschlagen, aber ohne Nägel. 4. Die Miniatur in dem Culemannschen Missale im Kestner-Museum zu Hannover; das Buch gehörte Heinrich dem Löwen (1180). Auch hier noch der romanische Typus des Gekreuzigten. Die Füsse stehen auf dem Trittbrett und sind mit einem einzigen Nagel durchbohrt. Schönermark, welcher (Zeitschr. f. christliche Kunst 1890, S. 122) die Miniatur zuerst abbildete, erklärt sie für die älteste Darstellung mit einem Nagel. Indessen scheint mir die flotte Behandlung des Schurzes und der Gewandung die Vermuthung nahe zu legen, dass das Bild erst der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehört. Der Fall kommt nicht selten vor, dass für Buchmalerei freigelassene Blätter erst nachträglich ausgefüllt wurden. Die betr. Handschrift hat nur diese eine Miniatur. 5. Im Schatz von S. Marcus in Venedig befindet sich ein von einem flämischen Meister Gherardus um 1210—1220 in Constantinopel gefertigtes Crucifix mit Maria und Johannes, Sonne und Mond, wo die übereinander gelegten Füsse auch nur mit einem Nagel befestigt sind (Pasini Tesoro di S. Marco). 6. Crucifix abgebildet im Christlichen Kunstblatt 1892, S. 35. 7. Rosenberg (Das Kreuz von S. Trudpert, Anm. 31) beruft sich auf ein von Schönermark a. a. O. S. 18 citirtes Kreuz bei Labarte Les arts industr. III 148, welches drei Nägel zeige und angeblich dem 11. Jahrhundert angehöre. Das Citat aus Schönermark stimmt nicht, dasjenige aus Labarte wenigstens nicht zur 2. Auflage.

[4] Rational. VI c. 77, n. 24: ‚Fuerunt autem in dominica cruce clavi quattuor', und n. 25: ‚Alii tamen dicunt, quod Christus tribus duntaxat fuit clavis affixus.'

[5] Vgl. für das erstere d'Agincourt Peint. pl. 164[3], für das letztere Schönermark a. a. O. S. 197 f., wo die Legende angebracht ist: anno · dñi · ccc^{o}. cxxxi^{o} · idus sept. u. s. f. Rosenberg a. a. O. will hier 1431 lesen, was

12) Die älteren Darstellungen zeigen den Crucifixus weder blutend noch mit der Seitenwunde. Dann erscheint Longinus, der mit der Lanze nach der Seite des Herrn sticht, schwerlich vor dem 10. Jahrhundert, wo wir ihn in der Egbert-Handschrift und in einer anglosächsischen Handschrift des Britischen Museums [1] treffen. Zwar hat ihn auch schon die Rabulashandschrift, mit Angabe des Namens (ΛΟΓΙΝΟC), doch liegt auch hier ein Indicium spätern Alters der betreffenden Miniatur vor. Die spätere Sage und Ikonographie hat aus dem Lanzenmann den Erstling der dem Christenthum zugewonnenen Heidenwelt und einen Heiligen gemacht, und ihn bald mit dem Centurio identificirt, bald neben denselben hingestellt, wie auf Gaudenzio Ferrari's grosser Kreuzigung [2]. Als bekehrten und frommen Kriegshelden im Harnisch stellt ihn Andrea Mantegna dar [3]. Auf einem gothischen Elfenbein des Hôtel Cluny kniet Longinus mit seiner Lanze vor dem Gekreuzigten [4]. Die Legende erzählt, dass Longinus blind war und das Augenlicht wieder erhielt, als bei dem Stoss mit der Lanze die Blutstropfen ihm ins Gesicht fielen. Eine Miniatur anscheinend des 14. Jahrhunderts bei Mr. Holford [5] veranschaulicht diese Scene.

Longinus gegenüber pflegt der Mann zu stehen (nach dem Malerbuch sitzt er zu Pferde), welcher dem Herrn den Essigschwamm hinaufreicht [6]. Seit dem 10. Jahrhundert trägt er auf einigen Denkmälern die Bezeichnung Stephaton (was man auf ein missverstandenes *σπόγγον*, wie Longinus auf *λόγχη* zurückführt). Später verschwindet diese Bezeichnung. Statt deren treffen wir auf dem Wandgemälde aus dem 11. Jahrhundert in S. Urbano alla Caffarella den Namen CALPVRN*ius*.

In der Rabulashandschrift sticht Longinus nach der Achselhöhle des Herrn, sonst nach der Seite. Erst in der spätromanischen Zeit findet sich die Angabe der Seitenwunde (zuerst vielleicht im Weingartener Psalterium, 1195 bis 1215), und zwar immer auf der rechten Seite, auf älteren Crucifixen zuweilen sehr hoch und nach der Brust zu gerückt. Aus den Nägeln ausfliessendes Blut sieht man in der Rabulashandschrift und auf romanischen Crucifixen; der romanischen Zeit gehört auch der Zug an, dass die personificirte Kirche das Blut in einem Kelch aufsaugt (Elfenbeinrelief der Sammlung Essing, Katal. Taf. 4), was auch noch im 15. und 16. Jahrhundert wiederkehrt [7]. Die Bluts-

buchstäblich richtig ist, indessen lässt das Punctum vor CXXXI vermuthen, dass doch an 1300 festzuhalten ist und in CXXXI C für L (also 81) verschrieben ist; Glockeninschriften sind meist fehlerhaft.

[1] Jameson II 161. [2] Ibid. II 211.

[3] Jameson Sacred and leg. Art II 790.

[4] Grimoüard de Saint Laurent p. 402.

[5] Jameson Hist. of Our Lord II 161.

[6] Der Mann mit dem Schwamm kommt seit dem 10. Jahrhundert (auch schon bei Rabulas) häufig ohne Namensbezeichnung vor, auch da wo Longinus genannt wird. Die Beischrift ‚Stephaton' ist nachgewiesen in nachstehenden Fällen: 1. in einem angeblich (!) dem 10., in Wirklichkeit dem 12. Jahrhundert angehörenden Wandgemälde in der Kapelle S. Remy-la-Varenne (Maine-et-Loire), welche Didron zum Malerbuch p. 196 (deutsche Ausg. S. 205, Anm.) erwähnt; 2. in der Egbert-Handschrift Taf. 49; 3. auf einer reliefirten Holzplatte des Louvre, vielleicht rheinische Arbeit des 12. Jahrhunderts (Stefaton); 4. auf einem Elfenbein des Berliner Museums aus dem 10. Jahrh. (Westwood Nr. 132); 5. Elfenbein bei Bode Katal. Nr. 455 [2] (ob mit dem vorhergehenden identisch?); 6. desgl. aus dem 10. Jahrh., publ. von Bode in der Zeitschr. f. christl. Kunst 1891, p. 91, Taf. 4; 7. auf einer Elfenbeintafel zu Nancy (Dom, vgl. Clemen Merowing. und karoling. Plastik S. 121); 8. auf einer Elfenbeintafel des Brit. Mus. (ebd. S. 122); Clemen setzte beide Tafeln ins 9. Jahrhundert. — Vgl. noch Clermont-Ganneau Revue crit. 1883, No. 34, und Kraus zur Egbert-Handschr. S. 25. De Lasteyrie in Gaz. archéol. 1883, p. 101, pl. 47 betr. Caffarella.

[7] Holzschnitt des 16. Jahrhunderts bei Jameson II 201.

tropfen verwandeln sich auch in Rosen (auf einem Hostieneisen des 12. Jahrhunderts) oder fliessen in einen Bach zusammen (Glasgemälde in der Kathedrale zu Angers, 13. Jahrhundert).

13) Sonne und Mond als Vertreter der um den Tod des Herrn trauernden Natur, wie das die Verse des Niedermünsterer Evangeliars (Cim. 54) aussprechen *(eclypsin patitur luna quia de morte Christi dolet Ecclesia)*, könnte man versucht sein schon auf dem Londoner Elfenbein zu finden; sie erscheinen auf dem Crucifix in Monza, in der Rabulashandschrift, im Coemeterium des Iulius (mit LVNA), die Sonne meist rechts gestellt. Beide bald durch ihr astronomisches Zeichen dargestellt, bald personificirt als menschliche Halbgestalten mit Strahlenkrone bezw. Mondsichel, die Hand vor das Gesicht gehalten, was der Gestus der Trauer ist; endlich Sol mit dem Viergespann von Rossen, Luna mit dem Zweigespann von Rindern. Mit dem 13. Jahrhundert wird die moderne Darstellung der Naturkörper mehr und mehr üblich. Auf einer Terracotta Andrea della Robbia's in Alvernia (15. Jahrhundert) ist der Jammer beider Gestirne äusserst lebhaft dargestellt. Hie und da erscheinen auch die Sterne, um die Verfinsterung anzudeuten.

14) Die Evangelisten oder deren Embleme nehmen in der romanischen Zeit häufig die an den Ausladungen der Kreuze angebrachten Medaillons ein, wie am S. Trudperter Kreuz. Anderwärts sitzen sie am Fuss des Kreuzes, um die Geschichte des gottmenschlichen Leidens zu schreiben (Kreuz von S. Omer, 13. Jahrhundert).

15) Die gewöhnlichen Zeugen des Kreuzestodes sind Maria und Johannes, welche auf dem Londoner Elfenbein und in der Rabulashandschrift noch beide dicht nebeneinander rechts vom Gekreuzigten erscheinen. Die späteren Bilder zeigen die Madonna stets rechts, den Jünger links vom Erlöser, jene beschuht und oft verschleiert, Johannes barfuss und ohne Kopfbedeckung, schon frühzeitig (Egbert-Handschrift) die rechte Hand zu dem thränenden Auge emporhebend, hie und da mit einem Buch oder dem Kelch. Beide Personen behalten auch bei grösseren Ansammlungen unter dem Kreuz meist ihren Platz. Dass Maria in Ohnmacht fällt, ist eine Neuerung, wie es scheint, des 13. Jahrhunderts, welche der liturgischen Auffassung *(Stabat mater dolorosa!)* nicht entsprach, aber trotz der Abmahnungen der Theologen sich in der mehr und mehr auf die Schilderung starker Affecte bedachten Kunst Bahn brach. Freilich hat die Frührenaissance auch hierin noch das ihr eigene feine Mass der Empfindung zu wahren gewusst. Von Duccio an bis auf Fiesole hat die Mehrzahl ihrer Meister die Addolorata noch stehend, wenn auch von ihrer Umgebung gestützt, mehr vom Schmerze überwältigt als in Ohnmacht gesunken, dargestellt. Mantegna gibt allerdings schon den Späteren das Beispiel des vollkommenen Spasimo. Auch hinsichtlich des Augenblicks, wo Maria die Kräfte verlassen, gibt es Schwankungen. Die älteren Meister lassen sie meist im Moment, wo der Herr stirbt, dahinsinken; so Duccio, während Tintoretto diese Schwäche schon bei der Aufrichtung des Kreuzes eintreten lässt. Ganz verschieden ist wieder die Auffassung der *Tramortita*, welche Maria in einer sitzenden Stellung, von Magdalena und Johannes gehalten, zeigt (Giovanni da Milano im Louvre). Erst mit dem 16. Jahrhundert kommt die namentlich in den Kirchen der Jesuiten beliebte Vorstellung der von einem Schwert durchbohrten Jungfrau allgemeiner vor; doch zeigt schon das Diptychon aus

Kremsmünster[1] einen von der Seite des Herrn ausgehenden und das Herz der Madonna durchbohrenden Speer.

16) Von anderen Personen stösst man seit der Rabulashandschrift auf drei Frauen, in denen man ‚die drei Marien' erkennen kann. Wer damit gemeint ist (die Mutter des Jacobus, die Mutter der Zebedaiden [Salome?] und die Gattin des Kleophas, die nach Anderen mit Salome identisch ist, Maria Magdalena?), steht freilich im einzelnen Falle dahin. Die Gothik und Frührenaissance stellen am häufigsten Magdalena dar, wie sie den Fuss des Kreuzes umklammert (Giotto) oder auf den Knien liegend nach dem Kreuz emporgerichtet betet oder ihrem Schmerze Ausdruck verleiht (Luini in Lugano), oder endlich wie sie der hinsinkenden Madonna als Stütze dient.

Dass das spätere Mittelalter und die Renaissance es liebten, auch noch andere Gestalten um das Kreuz zu scharen, haben wir bereits gesehen. Die Wahl anderer Heiligen war, wie bei Fiesole, durch persönliche oder locale Rücksichten, durch den Wunsch der Auftraggebenden oder Donatoren bestimmt.

Eine davon verschiedene Zeugenschaft besteht in dem Kriegsvolk und den Henkern, welche hauptsächlich in späteren Zeiten gehäuft werden. Doch begegnet man auch älteren Bildern, wo die Soldaten Christum als Sohn Gottes höhnen[2] oder unter dem Kreuz um die Kleider des Herrn das Moraspiel üben (Rabulashandschrift, Paliotto von Salerno[3] und Elfenbeinplatte des South Kensington Museums[4]. Wie sehr die Häufung dieser Accessorien die dramatische Belebung der ganzen Composition erhöhen, andererseits aber auch die Wirkung des Mittelpunktes derselben herabmindern musste, liegt auf der Hand. Diese Vermehrung der Anwesenden war also kein Fortschritt, oder wenn es einer war, so war es ein Fortschritt in der Richtung auf die Veräusserlichung der christlichen Kunst und auf deren Verfall hin.

17) Die beiden Schächer treten schon unter den allerersten Darstellungen in S. Sabina auf, kleiner als Christus gebildet; dann auf einer alten Darstellung bei Frisi[5], in der Rabulashandschrift und regelmässig seit dem 10. Jahrhundert da, wo nicht Christus allein gebildet wird. Seit dem 8. (?) oder 9. Jahrhundert tauchen verschiedene Namen für sie auf[6], unter denen die auch in der Egbert-Handschrift auftretenden Dismas und Gesmas (Gestas) am meisten Anklang fanden und durch die Aufnahme des Dismas als *Sanctus Latro* ins römische Martyrologium eine officielle Bestätigung erlangten. Sie sind häufig an Kreuzen von T-Form oder an einem Pfahl befestigt, zuweilen mit Nägeln, später meist nur mit Stricken. Die ältere Kunst stellt sie auch noch mit dem Perizonium (Rabulashandschrift) oder gar ganz bekleidet dar (Codex Egberti), später lässt man sie die Schmach der Entblössung fühlen. Die gothische und Renaissancekunst gibt dem rechten Schächer den Ausdruck eines bejahrten, ruhigen und reuevollen Mannes, dem linken den eines rohen, verwilderten Bösewichts, den man in der abschreckendsten Weise am Kreuz aufhängte (Antonello von Messina, Antwerpen)[7]. Es war namentlich der Realismus der Niederländer und auch deutscher Schulen des 16. Jahrhunderts, welche sich in der abstossendsten Schilderung der beiden Räuber nicht glaubten genug thun zu können (so Aldegrever in der englischen National-

[1] Westwood p. 455.
[2] So Grimouard de Saint Laurent p. 400.
[3] Westwood p. 92.
[4] Ibid. p. 114.
[5] Frisi Chiese Monz. repr. bei Jameson II 167.
[6] Vgl. Jameson a. a. O.
[7] Ibid. II 168.

galerie), während die grossen italienischen Meister auch hier Mass bewahrten und Einzelne derselben, wie Mantegna, auch diesen Gegenstand in hoher künstlerischer Auffassung behandelten.

18) Erst der neuern Kunst gehört die Stadt Jerusalem im Hintergrunde der Kreuzigung an; Christus kehrt ihr als der dem Fluch verfallenen den Rücken zu.

19) Eine Reihe symbolisch-allegorischer Zuthaten tritt allmählich in die Kreuzigungsbilder ein. Von dem Drachen in der byzantinischen Kunst ist bereits die Rede gewesen. Seit der karolingischen Zeit sehen wir dafür die Schlange sich um den Fuss des Stammes winden (Elfenbeinplatte im Hôtel Cluny, spätkarolingische Arbeit des 10. Jahrhunderts[1]) oder Adam und Eva umschlingen (Externsteine). Adam und Eva sitzen auch trauernd um den Fuss des Kreuzes (10. Jahrhundert, Elfenbein in Metz)[2], oder Adam allein, sich aus dem Grabe aufrichtend (inschriftlich genannt an einem Broncecrucifix in Chur[3]: *Ecce resurgit Adam cui dat deus in cruce vitam,* u. a.)[4]. Seit dem 13. Jahrhundert erscheint statt dessen der Todtenkopf am Fuss des Kreuzes[5]; die Blutstropfen fallen auf ihn, wie anderwärts auf Eva (Glasgemälde in Angers, 13. Jahrhundert)[6]. Dann sieht man auch zum Aufsaugen der Blutstropfen einen Kelch unter den Füssen Christi, der unter dem Trittbrett (so schon in Essen, 10. Jahrhundert[7]; in Aachen, Elfenbeinplatte des 11.—12. Jahrhunderts[8]) erscheint. Dass dieser Kelch, wenigstens in der Anschauung des hohen Mittelalters, zum Gral wird, haben San Marte und Didron gezeigt[9]. So erscheint er wol in den Glasgemälden der Kathedrale von Reims (13. Jahrhundert).

Mit der Anwesenheit der Stammeltern dürfte die Auferstehung der Todten zusammenhängen, welche ein von Barbier de Montault angeführtes Elfenbein von Gannat, angeblich schon vom 9. Jahrhundert, bietet.

Die beiden Propheten, welche die Kreuzigung vorausverkündigten, David (*foderunt manus meas et pedes meos,* Ps. 21, 17) und Salomon (*dilectus meus candidus et rubicundus,* Cant. 5, 10), sind auf einem Evangeliar im Dom zu Trier (13. Jahrhundert) dargestellt.

Sehr selten begegnen wir der Personification von Leben und Tod. Wir haben sie oben mit *Vita* und *Mors* urkundlich bezeugt in der Niedermünsterer Handschrift kennen gelernt; sie findet sich ähnlich in der sehr viel spätern Münchener Handschrift 8201 vom Jahre 1415[10]. Dieselbe Idee dürfte der einigemal am Fuss des Gekreuzigten abgebildete Vogel Phönix ausdrücken.

---

[1] Westwood p. 398.

[2] Kraus Kunst u. Alterthum in Elsass-Lothringen III 581.

[3] Kraus Christl. Inschr. II Nr. 3.

[4] Vgl. Piper Ueber Adams Grab auf Golgatha, Ev. Kalender 1861. ‚Dioskuren' 1860, S. 380. — Otte I [5] 540.

[5] Vgl. Revue de l'art chrét. II 124.

[6] Ein Kopf begegnet uns in der Bilderhandschrift von Farfa am Fuss des Kreuzes. Stockbauer S. 216 identificirt ihn ohne weiteres mit dem von Seth auf dem Golgatha begrabenen Todtenkopfe Adams (vgl. Iac. de Voragine Leg. aurea c. 53). Wahrscheinlich mit Recht; so ist auch in dem Hortus deliciarum neben anderen Todten einer bittend dargestellt. Indessen muss doch bemerkt werden, dass neben dem Kopf am Fusse des Kreuzes auf dem Deckel der Echternacher Handschrift in Gotha TERRA steht (Westwood p. 450).

[7] Aus'm Weerth Kunstdenkm. Taf. 26[5].

[8] Westwood p. 432.

[9] San Marte Der Mythus vom heiligen Gral (N. Mitth. des Th. — S. V. V 3, 6—38). — Didron Hist. de Dieu p. 277, No. 68.

[10] Weber Geistl. Schauspiele und kirchl. Kunst (Stuttg. 1894) S. 66.

Die Namen der drei theologischen Tugenden Fides, Spes, Karitas stehen an dem Labarte'schen Broncecrucifix (13. Jahrhundert)[1] über dem Kreuzesarm geschrieben; am Fusse sitzen die drei Erzengel mit der lateinischen Uebersetzung ihrer Namen. Eine Regensburger Miniatur lässt das Blut durch eine gekrönte Halbfigur (Fides) aufsaugen, während Misericordia, Sapientia, Obedientia die Nägel einschlagen[2]. Aehnliches bietet ein Crucifix zu Mollwitz aus dem 15. Jahrhundert und ein Altarblatt zu Doberan[3].

Fig. 237. Elfenbeindeckel des Bamberger Evangeliarium. In der Hof- und Staatsbibliothek in München.

Die am Leiden des Herrn theilnehmenden Elemente betonen Venantius *(terra, pontus, astra, mundus quo lavantur flumine)* und ein Aachener Reliquienschrein *(pontus, terra, polus mihi subditus, haec rego omnia)*. Demgemäss begegnen wir seit dem karolingischen Zeitalter den Personificationen von Erde, Meer und Himmel zu Füssen des Kreuzes; so auf dem Elfenbeindeckel Cod. Paris. 9383[4], auf dem Elfenbeinbuchdeckel des Bamberger Evangeliars in München vom Jahre 1014 (Cim. 57; Fig. 237), in dem Evangeliar des Bischofs Bernward von Hildesheim u. a.[5]

Auf dem Pariser wie auf dem Bamberger Elfenbeindeckel sieht man zwischen dem als Flussgott (dort auf einem Seethier reitend, hier eine Urne ausgiessend) geschilderten Element des Wassers oder dem Oceanus und der als fruchtbare Mutter (dort mit zwei kleinen Kindern, hier mit üppigen Brüsten) geschilderten Erde (auf dem Echternacher Evangeliar ist sie mit *Terra* bezeichnet[6]) eine sitzende Gestalt, welche nach dem Kreuze emporblickt und auf der Pariser Platte eine Siegesfahne in der Rechten hält. Diese sitzende Gestalt ist bald als Jerusalem, bald (von Waagen, Piper und mir) als Himmel erklärt worden

---

[1] Didron Ann. arch. III 354.

[2] Stockbauer S. 27.

[3] Otte II 513.

[4] Bei Kraus III 573.

[5] B. J. XIV 211. — Westwood p. 450. 459. 481. — Vgl. Didron Symbolisme chrét. des quatre éléments (Didron Ann. arch. XVIII 232). — De Bastard Peint. et ornem. pl. 126. — Piper I 2. — Vgl. auch Kraus Kunst u. Alterth. in Els.-Lothr. III 573. — Weber a. a. O. S. 28. — Cahier et Martin Mélanges d'arch. II 67. — Vöge Eine deutsche Malerschule S. 118, Anm. 3, wo weitere Litteratur verzeichnet ist.

[6] Um ihren Arm windet sich auf beiden, der Pariser wie der Bamberger, Darstellungen eine Schlange; es wird der Salamander, Stellio, sein. Vgl. Cahier et Martin Mél. d'arch. III 271 und die daselbst Bd. II und III abgedruckten Bestiarien.

(mit Bezugnahme auf Ps. 18, 2—4: *coeli enarrant gloriam Dei*). Indessen haben Vöge und ihm folgend P. Weber im Anschluss an Cahier, der schon auf das Diptychon von Rambona, wo Romulus und Remus mit der Wölfin unter dem Kreuz erscheinen (s. oben S. 312), verwiesen hatte, geltend gemacht, dass hier nach dem Vorgange antiker Darstellungen[1] die Personification der Roma anzunehmen ist, welche zu der Ecclesia als der neuen Herrin der Welt emporblickt.

20) Zwei andere allegorische Gestalten, welche seit dem 9. Jahrhundert

Fig. 238. Elfenbein aus Tongern. (Nach der Revue de l'art chrétien.)

zunächst in Sculpturen der Mosel-, Maas- und Rheingegenden (zuerst im Drogo-Sacramentar, ca. 850; dann in den eben erwähnten Pariser und Bamberger Elfenbeintafeln und anderen[2]; auf einem Elfenbein des 10. Jahrhunderts im Dom zu Tournay mit der Beischrift *Sca Ecclesia—Herusal[em]*[3]; in umgekehrter Ordnung auf dem auch sonst so merkwürdigen Elfenbein von

[1] Platner und Bunsen Beschreibung der Stadt Rom III 3, 176. Lenormant, Cahier et Martin in Mél. d'arch. et d'histoire I 239.

[2] Vgl. Westwood p. 59. 110. 112. 113. 147. 152. 282.

[3] Zusammenstellung d. betreffenden Denkmäler bei Weber S. 16 f.

Tongern [Fig. 238][1]) auftreten und sich während der ganzen romanischen und gothischen Periode in grosser Beliebtheit, sowol in der Bildnerei als in der Malerei und Glasmalerei, erhalten, sind die Personificationen der Kirche und Synagoge. Die erste Spur einer solchen tritt uns in dem 11. Briefe des hl. Paulinus von Nola *(ad Severum)*[2] entgegen, dann bei Sedulius. Im 5. Jahrhundert könnte die unter Augustins Werken abgedruckte Schrift ‚De altercatione Ecclesiae et Synagogae Dialogus' abgefasst sein[3]. Die Ecclesia trägt in den ältesten Darstellungen meist die Siegesfahne oder fängt (später) mit der Rechten das Blut der Seitenwunde auf, sie hat auch (1230, auf einem Glasgemälde in Bourges) eine Königskrone auf dem Haupt oder Fahne und Kirche im Arm. Die Synagoge hat eine Binde um die Augen, die Abzeichen ihrer Würde (Krone, Fahne) entfallen ihr, in ihrer Hand sieht man die Gesetzestafeln, das Messer der Beschneidung oder ein Opferthier. Zuweilen sieht man Engel hinzutreten, um sie vom Kreuze zu entfernen oder wegzureissen (Soester Wiesenkirche). Man begegnet auch Darstellungen, wo beide Personen reiten: die Kirche mit Krone und Mantel, wehender Fahne, das Blut der Seitenwunde auffangend, auf einem Thier mit den Köpfen der vier Evangelistenembleme; die Synagoge auf einem Esel, wie oben charakterisirt (Hortus deliciarum; Münchener Miniatur; Scene über dem Hauptportal des Wormser Doms)[4]. Wir werden auf die Frage zurückkommen, ob das Sujet in der That, wie Weber glaubt erweisen zu können, durch die Einwirkung des geistlichen Schauspiels in die bildende Kunst Eingang gefunden habe. Es sei hier nur noch bemerkt, dass der Gegensatz der Ecclesia und Synagoge der griechischen Kunst fremd ist. Zwar sind einige byzantinische Darstellungen der Kreuzigung mit diesen Personificationen bekannt (kaukasisches Email der Sammlung Swenigorodskoi[5]; zwei griechische Evangelienhandschriften der Pariser Nationalbibliothek; ein Gemälde auf dem Athos und eines in der Sammlung Lobkow, jetzt Jezoroff[6]), indessen sind alle diese Werke sehr spät und aller Wahrscheinlichkeit aus lateinischen Darstellungen nachgebildet.

21) Mit dem bisher Beigebrachten ist die reiche Fülle der das Kreuz umgebenden Nebenfiguren nicht erschöpft. In einer S. Emmeramer Handschrift in München (Cod. pict. 72) aus dem 12. Jahrhundert steht neben Adam und Eva und dem Baum der Erkenntniss eine gekrönte weibliche Figur, offenbar die Ecclesia; das Kreuz hat in seinem Längsbalken vier symbolische Thiere übereinander durchbohrt, welche als Löwe, Drache, Basilisk und Schlange — Vertreter der diabolischen Welt — bezeichnet sind. Daneben tritt eine bewaffnete weibliche Figur eine andere mit dem Fusse, reisst sie bei den Haaren und durchbohrt sie. Die Umschrift erklärt diese Allegorie dahin: *Superbia diaboli vincitur humilitate crucifixi Christi*[7]. Ein ganz ver-

[1] Beste Abb. bei Helbig La sculpture etc. au pays de Liége (Bruges 1890) pl. 2. — Cahier et Martin Mél. d'arch. II pl. 6. — Jameson II 144.

[2] Paulin. Nol. Ep. XI ad Sever.: ‚cum has personas non in duobus hominibus, sed populis, fide gentium et remansione Iudaeorum id ostendente poponit. Nam et illae molentes duae, de quibus similiter una assumitur, ut arbitror, Synagogae et Ecclesiae formam gerunt' (ed. Paris. 1685, p. 52). Die Stelle ist von Weber übersehen worden. — Sedul. Carm. V 357: ‚Discedat synagoga, suo fuscata colore | Ecclesiam Christus pulchro sibi iunxit amore' etc.

[3] Augustini Opp., ed. Venet. 1733, VIII, App. col. 19—24. Migne Patr. lat. XLII 1131—1140. Zur Datirung vergl. Weber a. a. O. S. 28.

[4] Twining pl. 59—64.

[5] Bei Schulz Byz. Zellenschmelz Taf. 13. Swenigorodskoi Taf. 13.

[6] Vgl. Weber S. 135.

[7] Stockbauer S. 216.

wandtes ‚ikonographisches Poem' zeigt eine russische Zeichnung des 17. Jahrhunderts: Christus sitzt als Krieger auf dem Querbalken des Kreuzes, welches auf der Brust eines teuflischen Wesens errichtet ist. Ein daneben stehender Engel ergreift den Satan am Leib und holt mit der Rechten gegen ihn aus[1].

Auf einem alten Crucifix bei Vestrini[2] sieht man einen nackten Menschen sich zu Füssen des Kreuzes von der Erde erheben. Martigny[3] findet hier wie in dem andern nackten Manne, den der in der Aureola erscheinende Erlöser emporrichtet, auf einem vaticanischen Mosaik[4] das Bild der gefallenen und sich nun emporrichtenden Menschheit; auf denselben Gedanken bezieht er die Darstellung der lateranensischen *Crux stationalis*[5], wo neben dem Kreuz ein Baum (der Lebensbaum?) und ein Gebäude mit geschlossener Thüre (das irdische Paradies) abgebildet sind. Ein dem Guido di Ghezzo (ca. 1220) zugeschriebenes, aber wol dem 14. Jahrhundert angehörendes Gemälde in der erzbischöflichen Sammlung zu Utrecht zeigt einen nackten Mann mit verbundenen Augen, der unter den Kriegsknechten am Boden sitzt; Andr. Jansen, der das Bild in den Abhandlungen der Utrechter Bernardusgilde publicirt hat, sieht in dieser Person ebenfalls die gefallene Menschheit. Das Gemälde ist dadurch interessant, dass die Madonna dem das Kreuz besteigenden Sohne das Lendentuch um die Hüften hält und einen Buben aus dem Volk zurückstösst, der es dem Herrn entreissen will.

Vesperbilder.

Kreuzabnahme.

Kürzer müssen wir uns fassen hinsichtlich der sogen. Vesperbilder, d. h. der die Vorgänge am Abend nach der Passion erzählenden Darstellungen, unter denen die Kreuzabnahme die wichtigste ist (Matth. 27, 5—6. Marc. 15, 44—47. Luc. 23, 5—16. Joh. 19, 31—42). Die Evangelienhandschriften des 10. und 11. Jahrhunderts (Cod. Egberti Taf. 51; Aachen; Bremen; Gotha; München, Cim. 58) bringen diese Scene zuerst, und zwar in treuer Anlehnung an den evangelischen Bericht, der in der spätern abendländischen wie griechischen Legende[6] durch eine Reihe von Zügen (namentlich das Herausziehen der Nägel, die Schilderung des Schmerzes der heiligen Jungfrau; die Nägel werden in einen Korb gelegt, in welchem Adams Schädel liegt u. s. f.) erweitert wurde. In reicherer Ausgestaltung bringen die Sculpturen am Portal zu Foussais (Vendée)[7] und in den Externsteinen (s. oben Fig. 155), letztere aus dem 12. Jahrhundert (1115?), die Scene. Auf den Externsteinen sieht man noch die Stammeltern, von der Schlange umschlungen, unter dem Fuss des Kreuzes; mit der Herabnahme des Frohnleichnams sind Joseph von Arimathaea und Nikodemus beschäftigt, hinter ihnen steht Johannes; Maria nimmt das Haupt des Herrn in ihre Hände. Ueber den Kreuzesarmen Sonne und Mond; von oben erscheint das Brustbild des Herrn mit dem ihm eigenen kreuzförmigen Nimbus und der Siegesfahne, die abgeschiedene Seele Jesu selbst auf dem Arm tragend. Für die Meister des ausgehenden 13. Jahrhunderts und der späteren Jahrhunderte mussten Vorstellungen dieses Geheimnisses wie die bei dem hl. Bonaventura (‚Contemplatio vitae') anregend, wenn nicht massgebend sein. Man braucht demnach nicht auf griechische Anweisungen zurückzugreifen[8], um Duccio's und Niccolò di Pietro's, Niccolò Pisano's (Lucca,

[1] Dobbert in der Zeitschr. f. bild. Kunst VI 119.

[2] Accad. di Cortona VIII 148.

[3] Dict.[2] p. 230.

[4] Ciampini De aedif. p. 75, tab. 23.

[5] Ciampini Vet. mon. II tab. 10.

[6] Vie de N. D. la glorieuse Vierge. — Vgl. Jameson Madonna p. 288. Malerbuch S. 206.

[7] Abgeb. bei Grimouard de Saint Laurent IV pl. 14.

[8] So Detzel I 426.

S. Martino) Behandlung des Sujets zu erklären. Die nordische Kunst musste in diesem Gegenstand eine willkommene Gelegenheit finden, die weiche Empfindungswelt des deutschen Gemüthes zum Ausdruck zu bringen. So in zahlreichen Werken der Kölner Schule, in Rogiers van der Weyden berühmter Kreuzabnahme im Escorial. Die starke Betonung des leidenschaftlich Affectvollen brachte auch hier die Ohnmacht der heiligen Jungfrau durchweg als stehende Einfügung mit, wie das auch bei den italienischen Frührenaissancisten (Filippino; Perugino in der Accademia zu Florenz; Luini in S. Maurizio in Mailand) der Fall ist. Fra Angelico's wunderbare Kreuzabnahme in der Accademia zu Florenz[1] nimmt den landschaftlichen Hintergrund der Umbrier auf und bietet auch eine schon figurenreiche Composition; aber alle die

Fig. 239. Giotto, Beweinung Christi. S. Maria dell' Arena in Padua.

Theilnehmer bewahren Ruhe und Würde; nicht sowol die Heftigkeit des Schmerzes will hier dargestellt sein als vielmehr das ehrfurchtsvolle Gefühl Derjenigen, welche sich durch eine besondere Gnade an diesem Geheimnisse betheiligt sehen. Die äusserste Delicatezza des frommen Künstlers fällt namentlich in der Art auf, wie die Herabnahme des heiligen Leibes bewerkstelligt und derselbe den Anwesenden vorgeführt wird. Die berühmten Kreuzabnahmen Daniels da Volterra (in S. Trinità de' Monti[2]) und Rubens' (in der Kathedrale von Antwerpen) sind dem gegenüber theatralische Schaustellungen, in denen sich der weite Abstand offenbart, welcher die hohle und veräusser-

[1] Abbild. bei Detzel zu I 429.

[2] Detzel Fig. 174.

lichte Auffassung der Spätrenaissance von der zarten Empfindung des Cinquecento trennt. Achtermanns Kreuzabnahme im Dom zu Münster i. W.[1] und Tenerani's Relief in der lateranischen Basilika stellen eine erfreuliche Anknüpfung an die älteren Traditionen dar.

Beweinung des Herrn.

Die Kreuzabnahme hängt enge zusammen oder geht oftmals über in jenes Sujet, welches die Italiener *Pietà*, die Franzosen *Notre Dame de Pitié*, die Deutschen Beweinung des Herrn nennen, und welches in unzähligen Werken aller Kunstzweige, namentlich auch der Kleinkunst, des Holzschnittes und des Kupferstiches von allen Vesperbildern am häufigsten wiederkehrt. Die Trauer der Gottesmutter um den Leichnam des geliebten Sohnes ist das Thema dieser Bilder, zu denen Bonaventura und andere mystische Schriftsteller des hohen Mittelalters Ausführungen geben, welche in mannigfaltigster Weise von den Künstlern übersetzt werden. Die Betheiligung der heiligen Frauen, der Engel u. s. f. tritt uns sowol im Malerbuch (S. 206) als seit dem 14. Jahrhundert vorab in der grossartigen Composition Giotto's in Padua (Fig. 239) entgegen. Schon im 13. Jahrhundert war das Sujet von Cimabue (?) u. A. gemalt worden. Von da ab haben fast alle grossen Vertreter der Renaissance bis tief ins 16. Jahrhundert hinein dem Gegenstand ihre Aufmerksamkeit zugewandt (Donatello, Fra Angelico mehrmals, Perugino, Filippino Lippi, Francesco Francia). Zu den hervorragendsten Behandlungen desselben zählen diejenigen Giovanni Bellini's, Fra Bartolommeo's[2], Michelangelo's berühmte Marmorgruppe in S. Pietro und das ihm zugeschriebene Relief in Genua (Fig. 240). Unter all diesen Werken der Italiener reicht keines an dasjenige Fra Bartolommeo's hinan, wenigstens in der meisterhaften Verbindung zartester mütterlicher Liebe mit der Hoheit einer Empfindung, welche Maria in jener Stunde zur geistigen Mutter all der kommenden starkmüthigen, durch kein Leid zu brechenden Nachfolger des Kreuzes Christi machen sollte. Seelisch am tiefsten verwandt mit dieser Auffassung sind die ‚Beweinungen' der deutschen und niederländischen Kunst, wie diejenigen des ‚Meisters vom Tode Mariae' in Frankfurt (Städelsches Institut), Schongauers (Stich), Rogiers van der Weydens (Altar im Berliner Museum), Memlings u. A. Von grosser Schönheit, aber echt spanisch in dem ekstatischen Ausdrucke ist die Holzsculptur des Hernandez im Museum zu Valladolid (Fig. 241)[3]. Unter den Händen der Späteren, wie van Dycks, Rubens', so auch der Seicentisten Italiens (Sodoma) hat die Darstellung nicht gewonnen; und schon das isolirte Hinlegen des mit widerwärtigem Naturalismus behandelten Frohnleichnams (Holbein in Basel u. A.) kann nur als ein Abfall von dem Geiste der guten Traditionen bezeichnet werden, her-

Fig. 240. Pietà. Angeblich von Michelangelo. Im Albergo dei Poveri zu Genua.

[1] Detzel Fig. 175. [2] Vgl. dazu Frantz S. 204. [3] Photogr. Laurent.

vorgegangen aus dem Mangel an dem Verständniss dessen, weshalb dies Sujet in der Kirche des Mittelalters sich so grosser Beliebtheit erfreut hatte.

Grablegung. Ein drittes Vesperbild ist die Grablegung, bei der nicht bloss Joseph von Arimathaea (Matth. 27, 60. Marc. 15, 46), sondern auch Nikodemus (Joh. 19, 39) betheiligt und die heiligen Frauen anwesend waren (Luc. 23, 55). Sie wird in den ältesten Darstellungen der Evangelienhandschriften des 10. und 11. Jahrhunderts zunächst nur unter Betheiligung des Nikodemus und Joseph von Arimathaea im Anschluss an die Kreuzabnahme dargestellt (Egbert-Handschrift Taf. 51; Gotha; Bremen; Bamberg, jetzt München Cim. 57. 58) und begegnet uns dann in S. Angelo in Formis[1]. Nicht, wie das Malerbuch (S. 207) angibt, in einem aus dem Berge herausgehauenen Stein-

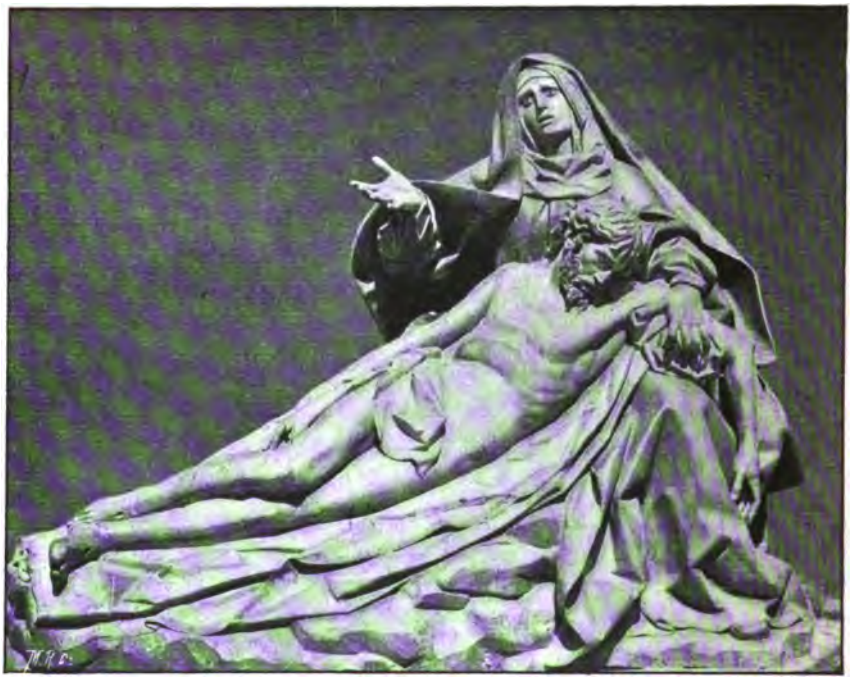


Fig. 241. Pietà von Hernandez. Holzsculptur im Museum von Valladolid.

grab, sondern in einer auf einer Säule ruhenden gewölbten Krypta wird der Herr beigesetzt, und zwar in einem cannelirten Marmorsarkophag; eine der heiligen Frauen hält sein Haupt, Nikodemus und Joseph den heiligen Leib, hinter ihnen steht schmerzerfüllt Johannes. Diese Darstellung weist auf das römisch-christliche Alterthum zurück; sie kann natürlich nicht (wie Detzel I 445 meint) auf Bonaventura beruhen, der erst zwei Jahrhunderte später lebte. Erweitert erscheint die Scene dann bei Duccio und bei Taddeo Gaddi (Accademia in Florenz)[2], weiter bei Pietro Lorenzetti (Assisi), um endlich nach Mantegna's höchst dramatischer Behandlung[3] in Raffaels berühmter Grablegung (1507, Palazzo Borghese) die glänzendste Entwicklung zu gewinnen. Es ist schwer begreiflich, wie man behaupten kann, dass hier das Ideale aus dem Leichnam des Herrn geschwunden sei und die Träger keine Idee

[1] Kraus S. 31. [2] Jameson II 246. [3] Ibid. II 238.

von der Kostbarkeit ihrer Last hätten, so dass sie einen Sack voll Sand ebenso tragen würden. Atalante Baglioni in Perugia hatte bei der Bestellung des Werkes ‚ihr eigenes Leid dem höchsten und heiligsten Mutterschmerz' zu Füssen gelegt; Raffael gab der Scene einen tiefern Sinn, indem er alles Weh der christlichen Welt über zu Grab getragene Hoffnungen hineinlegte. Schon Tizian verweltlichte das Sujet, das von den Naturalisten dann in abstossender Weise verzerrt wurde, wobei freilich nicht zu leugnen ist, dass auch einzelne Köpfe, wie z. B. derjenige der Addolorata, hie und da (in der Schule Ribera's) mit ergreifendem Ausdruck geschildert werden. Seine wahre Heimat dagegen hat auch dieses Sujet wie die ‚Beweinung' in unserer deutschen Kunst. Der Cult der heiligen Gräber, der namentlich seit den Zeiten der Kreuzzüge populär wird, führte so in Verbindung mit der Karfreitagsliturgie zur Aufstellung zahlreicher Sculpturwerke, in welchen der im Grab liegende oder in dasselbe hinein versenkte Frohnleichnam gefeiert wird. Adam Kraffts Grablegung in dem Schreyerschen Denkmal der S. Sebalduskirche in Nürnberg dürfte zu den glänzendsten Beispielen dieser Richtung zählen[1]. Rembrandt schildert die Freunde des Herrn, wie sie seinen Leichnam dem Grabe zutragen: ein Bild von ergreifendem Pathos, aber doch schon mit einfacher Betonung des rein Menschlichen.

Waffen Christi.

Erst dem Ausgang des Mittelalters (15. Jahrhundert) gehören die von diesen grossen Scenen losgetrennten Darstellungen der Waffen Christi *(arma Christi, ‚ons heren wapenen')* mit den Bildnissen der bei dem Leiden des Herrn gegenwärtigen Personen, oft in Verbindung mit den Erbärmde- oder Misericordienbildern (s. oben) und der ‚Messe des hl. Gregor' (siehe oben Fig. 209), sowie die Bilder der fünf Wunden Christi (auf Holzschnitten des Germanischen Museums, Taf. 16. 123 u. s. f.) an.

Christus in der Vorhölle.

Christus in der Vorhölle *(Descensus ad inferos)* gehört streng genommen nicht hierher, denn diese Scene wird nicht wol auf 1 Petr. 3, 19, sondern auf das apokryphe Evangelium des Nikodemus zurückzuführen sein und verdankt ihre Popularität unzweifelhaft dem Artikel des Apostolischen Glaubensbekenntnisses: *‚descendit ad inferos'*. Gregor d. Gr. hatte den Gegenstand behandelt[2]. Die ersten Ansätze zu einer Darstellung desselben werden wir in dem zerstörten Mosaik von S. Maria in Praesepe in S. Peter (8. Jahrhundert) zu sehen haben, wo Christus im Strahlenkranz herniederschwebt, Adam bei der Hand fasst und Satan in den Abgrund fährt. Dann folgt im 9. Jahrhundert das Mosaik in S. Prassede, wo die Scene im Anschluss an Evangelium Nicodemi c. 25 *(Dominus autem tenens manum Adae tradidit [eum] Michaeli archangelo, et omnes Sancti sequebantur Michaelem)* behandelt ist[3]. In den Wandmalereien der Unterkirche von S. Clemente finden wir zweimal im wesentlichen die nämliche Darstellung, einmal mit dem Orcus, der auf den Boden hingestreckt ist[4]. Eine der Säulen von S. Marco in Venedig stellt den Inferus (die Beischrift lautet: *Expoliatio inferi*) dar, wie er sich in Wuth in die Finger beisst (ebenfalls nach Nikodemus). Verbunden mit der Auferstehung sieht man die Scene auf der Erzthüre von S. Paul[5], wo auch der Höllenriegel unten zerbrochen liegt. Auf dem Exultet d'Agincourts[6] schwebt der Herr in der Mandorla mit dem Stab herab, um zwei Seelen aus dem

[1] Detzel Fig. 182.
[2] Epist. VII 15; opp., Par. 1705, col. 861 sq.
[3] Vgl. de Waal in Röm. Quartalschr. I 194.
[4] Ebd. V 297, Taf. 9.
[5] D'Agincourt Sculpt. pl. 14[21].
[6] Ders. Peint. pl. 53.

Feuer zu ziehen; ähnlich erscheint Christus mit der Fahne in S. Urbano alla Caffarella[1]. Detaillirter und mit der Anweisung des Malerbuchs (S. 201) peinlich übereinstimmend bieten die Scene griechische Handschriften des 12. Jahrhunderts, in grosser dramatischer Bewegung[2]. Auch die Thüren von Benevent und Trani[3] sowie die musivische Tafel der Opera del Duomo in Florenz[4] haben das Sujet, letztere wieder mit der Aufschrift *ἡ ἀνάστασις*. In den deutschen Evangelienhandschriften des 10. und 11. Jahrhunderts fehlt es, erst seit dem 13. Jahrhundert scheint die Scene bei uns zu jener Beliebtheit gekommen zu sein, von der die ‚Kaiserchronik'[5] zeugt. Die Gesellschaft der disputirenden Juden findet sich auch schon in den griechischen Handschriften[6]. Eine Bibel des 13. Jahrhunderts lässt Adam und Eva aus dem Rachen des als Ungeheuer geschilderten Scheols hervortreten[7]; später wird die Hölle wie eine Burg dargestellt (Taufstein zu Freckenhorst[8]) oder als eine Felsenhöhle, wie auf dem grossen Bilde des Simone di Martino (?) in der spanischen Kapelle zu Florenz (Fig. 242), mit dem das Sujet eine wahrhaft künstlerische Behandlung zu gewinnen beginnt. Es hat diese auch unter den Händen Fra Angelico's, der das hohe Gefühl des Befreiers und der Befreiten am besten vermittelt hat, wie unter denen Jacopo Bellini's und Gaudenzio Ferrari's bewahrt, wo wir ausser den Stammeltern auch den sein Kreuz haltenden guten Schächer nebst Elias und Henoch finden. Die späteren Renaissancisten haben an der Scene offenbar wenig Gefallen gefunden. Sie verschwindet mit dem 16. Jahrhundert fast ganz. Auch im Norden war sie nie sehr in Aufnahme gekommen. Wir begegnen ihr bei Martin Schongauer und Albrecht Dürer, der sie zweimal, in der Grossen und Kleinen Passion (B. 14 u. 41), gegeben hat, nicht ohne grosses Behagen in der Schilderung des sich zur Wehr setzenden, als wilde Bestie vorgestellten Satans. Beispiele aus dem hohen Mittelalter liefern ein Glasgemälde in Bourges (13. Jahrhundert) und das Trierer Elfenbein aus dem 14. Jahrhundert[9].

Auferstehung des Herrn.

Wir haben gesehen, wie die Auferstehung des Herrn auf den altchristlichen Sarkophagen durch das von den Wächtern bewachte oder von den Frauen besuchte Grab vorgestellt wurde. Sehr lange hat die christliche Kunst diese Andeutung des Vorganges bewahrt, ehe sie zu der Darstellung des letztern, im 13. Jahrhundert, fortschritt. Einen gewissen Uebergang zu der spätern Darstellungsweise kann man ja schon in dem Oelfläschchen von Monza sehen, wo das Brustbild des Herrn über der Grabesaedicula thront und auch die Erscheinung vor Magdalena auftritt. Seit dem 11. Jahrhundert muss die in den liturgischen Gebrauch aufgenommene Sequenz ‚Victimae paschali' einen entschiedenen Einfluss auf die dramatische Gestaltung des Sujets gewonnen haben. Das erste nachgewiesene Beispiel einer den Vorgang der Auferstehung selbst zeichnenden Darstellung hat man auf dem Albinusschrein in Köln erblickt[10]. Aber lange noch erhielt sich die Uebung, den Hergang einfach durch ein Schweben des Herrn über dem offenen Grabe zu schildern, wie das Giotto, Taddeo Gaddi, später noch Perugino thun. Den grössten Erfolg hatten auch hier Fra Angelico (in S. Marco) und Fra Bartolommeo (mit dem grossen, 1516 gemalten, jetzt im Palast Pitti befindlichen Auferstehungs-

[1] D'Agincourt Taf. 94.
[2] Ebd. Taf. 69[6]. 59[6].
[3] Schulz Taf. 80[7]. 23.
[4] Zeitschr. f. christl. Kunst 1891, Taf. 9.
[5] Ausg. Massmann 1849, V. 9765 ff.
[6] D'Agincourt pl. 59[6].
[7] Jameson II 259.
[8] Otte I [2] 542.
[9] Bei Aus'm Werrth Taf. 54[5].
[10] Jameson II 264.

bild). Mancherlei Freiheiten nehmen sich die Künstler übrigens in der Behandlung dieses Geheimnisses. Viele, wie schon der Meister der Erzthüre von

Fig. 242. Christus im Limbus. Fresco in S. Maria Novella zu Florenz.

Pisa, lassen die Wächter schlafen, Andere lassen sie dem Act der Auferstehung zusehen (Raffael) oder gar nach dem Auferstandenen stechen. Gänzlich ver-

äusserlicht erscheint die Scene bei Annibale Carracci. Fein und geistreich, mit köstlichen realistischen, schon ins Genrehafte stechenden Zügen ausgestattet, ist Martin Schongauers Stich (Fig. 243); leer und steif die Auferstehung in Dürers Kleiner Passion (B. 45), während die Grosse Passion (B. 15) wieder eine würdige und grossartige Composition bringt.

Frauen am Grabe.

Die Frauen am Grabe hat bereits ein Monzaer Fläschchen (Fig. 245). Sie begegnen uns in den grossen Evangelienhandschriften des 10. und 11. Jahrhunderts (nicht auf den Wandgemälden von S. Georg auf der Reichenau, wie Detzel I 480 angibt!). Niemand hat das Sujet vornehmer wiedergegeben als Duccio (Siena)[1].

Erscheinung des Herrn.

Die Erscheinung des Herrn vor Maria Magdalena wird in der Egbert-Handschrift unmittelbar mit der Ansicht des leeren Grabes verbunden (Taf. 56). Sie wird seit dem 13. Jahrhundert ein beliebtes Sujet, in dessen Schilderung Duccio (Siena) und Giotto (Arena zu Padua; Fig. 244) eine Empfindung von wunderbarer Zartheit offenbart haben, während schon Niccolò di Pietro (1392) u. A. durch die realistische Darstellung des Herrn als Gärtner den ganzen Sinn der Erzählung verschieben. Auch Lorenzo di Credi's Bild in den Uffizien ist von ausserordentlicher Zartheit. Die Späteren gefallen sich in der gedankenlosen Schilderung eines schönen flehenden Weibes. Erst in unserm Jahrhundert hat Ary Scheffer das Sujet wieder auf die Höhe echter Auffassung zurückgeführt.

Fig. 243. Schongauer, Auferstehung. Stich.

In der Erscheinung Christi vor den heiligen Frauen machen sich verschiedene Auffassungen geltend, seit dies Sujet, zunächst auf den Elfenbeinen der romanischen Periode[2], dann im hohen Mittelalter dargestellt wird[3].

Gang nach Emmaus.

Nicht erst mit dem Ende des 13. und dem Anfange des 14. Jahrhunderts beginnt der Gang nach Emmaus in die Kunst einzurücken; er fehlt zwar der griechischen Malerei, aber er findet sich bereits in der Egbert-Handschrift (Taf. 53) und in den Elfenbeinen[4]. Duccio, der ihn zuerst in künstlerischer Auffassung geschildert, zeigt uns den Herrn und die zwei Jünger am Eingang des Städtchens. Noch mehr als bei ihm wird unter den Händen Fra Angelico's die Scene zur typischen Darstellung der unter den Ordensbrüdern üblichen Gastfreundschaft. Das wundervolle Bild im Kreuzgang von S. Marco, welches Fra Bartolommeo ebenda nachgebildet, aber nicht übertroffen hat, wird immer als eine der köstlichsten Gaben christlicher Empfindung zu gelten haben. Vielleicht liegt noch mehr darin als der Ausdruck brüderlicher Hospitalität. Oder wäre nicht zugleich in ihm geschildert, wie der ehrlich Gott suchende, strebende, aber doch auf so vielen Punkten unwissende und irrende Theil der Menschheit auf seinen Wegen mit Christus zusammenkommt?

---

[1] Abgebildet bei Jameson II 276.
[2] Vgl. Westwood p. 68. 89. 139.
[3] Vgl. Jameson II 286.
[4] Westwood p. 82. 122.

Auch das Mahl in Emmaus tritt, abgesehen von dem Bilde in der Egbert-Handschrift (Taf. 53) und einem angeblich dem 11. Jahrhundert angehörenden Capitellrelief in S. Vincent in Châlons-sur-Saône (Barbier de Montault), erst mit dem 14. Jahrhundert häufiger ein. Es findet sich mit der Erscheinung vor Magdalena auf einem Relief des Museums zu Bologna (Ende des 14. Jahrhunderts), um dann, im 15. und 16. Jahrhundert, ein Lieblingsthema der Venetianer (Bellini in der Sacramentskapelle zu Venedig, Tizian im Louvre, Marco Marciale in der Accademia zu Venedig) zu werden und sowol hier (Paolo Veronese, Louvre) als überhaupt bei den Cinquecentisten mit den übrigen drei Mahlen (der Hochzeit zu Kana, dem Fest des Phari- Das Mahl in Emmaus.

Fig. 244. Giotto, Noli me tangere. S. Maria dell' Arena in Padua.

säers, dem Abendmahl) völlig verweltlicht zu werden (Baldassarre Peruzzi, Jacopo Bassano). Würdiger und grossartiger hat die nordische Kunst das Sujet in Rembrandts wunderbarem Gemälde im Louvre behandelt, wo der Herr in liebenswürdigster Hoheit, das Erstaunen und Entzücken der Jünger, das Hingehaltensein ihres Auges auf Den, der das Brod bricht, in unvergleichlicher Weise wiedergegeben ist.

Der ungläubige Thomas, welcher seinen Finger in die Wunde des Herrn legt (Joh. 20, 24), begegnet uns schon in den Evangelienhandschriften des 10. Jahrhunderts (Codex Egberti Taf. 57) und den Elfenbeinen[1], wird von den Griechen im 11. Jahrhundert dargestellt (Erzthüre von S. Paolo[2]) und Der ungläubige Thomas.

[1] Westwood p. 44. 53. 122. 129. 141. 270. [2] D'Agincourt pl. 15.

erscheint bereits mit dem von Jameson erst der spätern Kunst zugeschriebenen entgegenkommenden Gestus des Herrn auf der Sculptur des 13. Jahrhunderts in S. Thomas zu Strassburg[1] mit der Umschrift: *Tange latus et crede. Beatus qui nec palpavit nec vidit, nec dubitavit.* Aehnlich eine Sculptur des 14. Jahrhunderts im Dom zu Poitiers u. s. f. Didron bemerkt, dass sich seit dem 13. Jahrhundert in der Stadt des Skepticismus, in Paris, die Darstellungen mehren; sie sind auch in dem Zeitalter der italienischen Renaissance und Spätrenaissance (Cima da Conegliano, Cavazzola, Guercino) keine Seltenheit. Dürer hat das Sujet in der Kleinen Passion (B. 49) behandelt. Die Erscheinung des Herrn vor den Elfen am See von Tiberias haben die Elfenbeine[2] und die Evangelienhandschriften der ottonischen Zeit (Egbert-Handschrift Taf. 54), wie sie auch andere Erscheinungen[3] oder den Segen des Herrn über die Apostel[4] bieten. Den Auftrag an Petrus (‚Weide meine Lämmer' u. s. f.) stellt erst das 17. Jahrhundert dar, den an die Apostel *(Docete omnes gentes)* bereits das Mosaik des lateranischen Tricliniums (9. Jahrhundert).

Himmelfahrt Christi.

Die Himmelfahrt Christi (Marc. 16, 19. Luc. 24, 50—52. Apg. 1, 9—12), deren Fest (*Ascensio, Assumptio Domini, ἡ ἀνάληψις*) bereits seit dem 4. Jahrhundert am Ende der *Quadragesima paschae* begangen wird, erscheint bereits auf den Sarkophagsculpturen der altchristlichen Kunst in der Himmelfahrt des Elias (s. I 146) vorgebildet. Daran lehnte sich die erste Darstellung im Rabulascodex[5] entschieden an. Dann sehen wir auf einem Oelfläschchen von Monza (Fig. 245)[6], Christus in seiner Glorie, von der Mandorla umstrahlt, sitzend, unten die Apostel und in ihrer Mitte die seligste Jungfrau als Orans (aber in Profil), welche wir hier als Repräsentantin der auf Erden zurückbleibenden Kirche zu betrachten haben[7]. Im wesentlichen erhält sich dieser Typus sowol in der griechischen (Erzthüren von S. Paolo[8], Benevent) als in der lateinischen Kunst (Elfenbeine des 10. und der folgenden Jahrhunderte[9]), sowol in der Sculptur (Portal von Petershausen[10]; Holzthüre von S. Maria im Capitol in Köln, wo die Scene in zwei Felder vertheilt ist und der Herr Kreuz und Buch trägt[11]; Reliquiar von Kaiserswerth[12]: von Christus sieht man nur die Füsse, der obere Theil des Körpers ist bereits entrückt) als auch mit gewissen Abweichungen in der Malerei, deren älteste Werke, wie die Fresken in S. Clemente (9. Jahrhundert), noch die Verbindung mit der Auferstehung durch das Aufstellen Mariens hinter, der Jünger neben dem Grabe festhalten[13]. Einen zweiten Typ veranschaulicht zuerst das Münchener Elfenbein aus dem 6. Jahrhundert(?)[14], wo auch noch die Verbindung des Sujets mit der Auferstehung bewahrt bleibt, Christus aber dem Himmel entgegenschreitet. Es entspricht das der seiner Zeit schon von C. P. Bock[15] mit Berufung auf Gregor d. Gr. (Homil. 29, c. 5) hervorgehobenen und durch Florus auch bestätigten selbstthätigen Action, vermöge deren der Auferstandene sich gen

[1] Kraus Kunst und Alterth. in Elsass-Lothringen I 537, Fig. 167.
[2] Westwood p. 53.
[3] Ibid. p. 141. 111.
[4] Ibid. p. 122. 133. 134. 233. 270. 274. 343.
[5] Garrucci tav. 139[2].
[6] Ibid. tav. 435.
[7] Vgl. Sedul. Carm. V 357 sq.
[8] D'Agincourt Sculpt. pl. 15[13].
[9] Westwood p. 65 f. 95. 99. 107. 109. 115. 132. 136. 144. 244. 354. 415. 431. 438. 448.
[10] Kraus Kunstdenkm. des Grossherzogth. Baden I 240, Fig. 64.
[11] Aus'm Weerth Taf. 40.
[12] Ebd. Taf. 30.
[13] Mullooly Saint Clement (Rome 1893) Abbild. zu S. 280.
[14] Messmer in Mitth. der k. k. Centralcomm. 1862, S. 87. — Garrucci tav. 459[4].
[15] Freib. Diöcesan-Archiv 1866, S. 426.

Himmel erhebt, zum Unterschied von der Madonna, für deren Himmelfahrt denn auch der Terminus *Assumptio,* nicht *Ascensus,* in Aufnahme kam. Derselben Auffassung begegnen wir bereits im Sacramentar des Drogo [1], in dem Münchener Elfenbein [2], im 9. Jahrhundert in der Bibel von S. Callisto [3] und auf dem Aachener Buchdeckel (wo Maria und die Jünger fehlen) [4], ferner auf dem Essener Buchdeckel der Theophanu [5], in der Darstellung des Benedictionale des Aethelwold (10. Jahrhundert) [6], weiter in den Evangelienhandschriften zu Trier (Egbert-Handschrift Taf. 59), Gotha, Bremen, Hildesheim; im 12. Jahrhundert auf der Kupferplatte an dem Aachener Candelaber (ohne Maria und die Apostel) [7], auf dem Siegburger Reliquiar (Maria mit vier Aposteln) [8]. Die Vorstellung verdichtet sich bei Sicardus geradezu dahin, dass er Christus *‚in scalarum ascensu'* gemalt sein lässt [9]. Einen dritten Typus wollte C. P. Bock (a. a. O.) und ihm folgend Detzel (I 489) in der Zusammenstellung der Himmel-

Fig. 245. Oelfläschchen aus Monza. (Nach Garrucci.)

fahrt mit dem Rex gloriae finden, welch letztern Bock als eine Abzweigung aus der Ascensio ansah. Wir kommen auf die Maiestasbilder ausführlicher zurück. Zunächst glauben wir aussprechen zu dürfen, dass sich der ausgezeichnete Kenner altchristlicher Ikonographie hier doch auf falscher Fährte befand; die Zusammenstellung der beiden Scenen, wie sie der Deckel des Sacramentars von S. Blasien [10], dann Wandmalereien in Benedictbeuern und die Portalsculptur zu Vezelay bieten, steht auf derselben Linie wie die Combination der Ascensio mit der Auf-

[1] Cahier et Martin Nouv. Mél. II (1874) 131.
[2] Westwood Nr. 964.
[3] D'Agincourt Peint. pl. 43 [4].
[4] Aus'm Weerth Taf. 34 [2a].
[5] Ebd. Taf. 27 [1].
[6] Gaz. Archaeol. vol. XXIV. Lond. 1832. Vgl. Schnaase IV, 2, 482.
[7] Aus'm Weerth Taf. 35 [7].
[8] Ebd. Taf. 47 [1a].
[9] Vgl. P. G. Ficker Der Mitralis des Sicardus (Leipz. 1889) S. 19.
[10] Gerbert Monum. vet. liturgiae alamannicae I 103. — Kraus Kunstdenkm. des Grossherzogthums Baden III, Atlas Taf. 15.

erstehung, und stellt keinen selbständigen Typus dar. In den Schöpfungen der Renaissance leben die beiden genannten Vorstellungsweisen, wahrscheinlich den Künstlern unbewusst, fort: die erstere z. B. in Perugino's schönem Gemälde in Lyon[1], in Taddeo Gaddi's Gemälde in der spanischen Kapelle in S. Maria Novella, in Pietro Gerini's Bild in der Sacristei von S. Croce zu Florenz, bei Buffalmaco im Camposanto zu Pisa; die zweite, die des emporschreitenden Christus, in Giotto's Fresco in der Arena[2]. Ein altes Muraner Werk in der Accademia zu Venedig fasst Christus als thronend auf; das Cinquecento versucht namentlich Christi Auffahren gen Himmel zu veranschaulichen (Fra Angelico im Palazzo Corsini zu Rom; Luini in Lugano), das Correggio's Werk an der Kuppel von S. Giovanni Evangelista zu Parma (1520 bis 1523) von unglaublichen Engelsgestalten umschwebt zeigt.

Herabkunft des Heiligen Geistes.

Die Herabkunft des Heiligen Geistes (Apg. 2, 1—39) schien ein durch die frühe Einsetzung des Pfingstfestes gegebenes Sujet, doch begegnet sie uns zuerst auf einem Fläschchen zu Monza[3], wo Engel den in der Mandorla thronenden Erlöser umschweben, die Taube über Maria inmitten der Apostel herabkommt. Aehnlich wird die Scene in der Rabulashandschrift dargestellt[4] und im Malerbuch beschrieben (S. 212). Die griechische Kunst hat aber die Taube nicht immer beibehalten, dagegen durch Personification des ‚Kosmos', der Welt, auf die von dem Heiligen Geist nun ausgehende Bekehrungsthätigkeit der Apostel hingewiesen (vgl. die griechische Miniatur Fig. 246). Es ist im Grunde der nämliche Gedanke, den wir im Abendlande in der Egbert-Handschrift (Taf. 60) durch Vorführung der fremden Völker (die Beischrift lautet: *qua causa tremuli conveniunt populi*) finden. Hier fehlt die Madonna, die Apostel sitzen auf Stühlen in einem Gemach, das in der Bibel von S. Paul[5] zu einer Burg wird. Aehnlich fehlt die Taube auf der Elfenbeinplatte der Barberinianischen Bibel[6] und auf der Broncethüre von S. Paul[7]. Dagegen erscheint sie in dem Benedictionale des Aethelwold, in der Aachener Kupferplatte des 12. Jahrhunderts[8], aber ohne Maria, wie dies auch in den deutschen Evangelienhandschriften durchweg der Fall sein dürfte. Auch Giotto lässt noch Maria weg. Von Duccio ab aber stellt die Renaissance durchweg das Geheimniss so dar, dass Maria inmitten der Apostel steht oder sitzt und der Heilige Geist in Gestalt der Taube sich herablässt (Taddeo Gaddi in der spanischen Kapelle; Ghiberti; Fra Angelico öfters, in der Accademia in Florenz mit Hinzufügung zahlreicher Jünger). Zu einem durch landschaftlichen Hintergrund idyllisch behandelten Werke wandelt Pinturicchio das Sujet um, während die deutsche Kunst sich die Scene meist in einer stillen, heimeligen ‚Kemenate' abspielen lässt. Dürer hat sie in der Kleinen Passion (B. 51) so dargestellt.

Mit dem bisher Betrachteten erschöpft sich im wesentlichen der unmittelbar aus der Heiligen Schrift gezogene Gehalt der mittelalterlichen Kunst, wenigstens nach der historischen Seite. Gewisse Darstellungen aus dem Leben Mariae und der freilich im Neuen Testament auch angekündigte Abschluss der Menschengeschichte im Weltgericht werden besser in einem andern Zusammenhang erörtert. Hier bleibt nur noch darauf hinzuweisen, wie die Bibel ausser

[1] Abgebildet bei Detzel I 493, Fig. 198.
[2] Ebd. I 491, Fig. 197.
[3] Garrucci tav. 434[3].
[4] Ibid. tav. 140[1].
[5] D'Agincourt Peint. pl. 42[7].
[6] Westwood p. 354.
[7] D'Agincourt Sculpt. pl. 15[22].
[8] Aus'm Weerth Taf. 35[8].

der nun gegebenen Darlegung des typologischen, allegorischen und historischen Stoffes doch auch noch in anderer Weise auf die künstlerische Production eingewirkt hat, und zwar in der Illustration ganzer Bücher, abgesehen von den Evangelien, die wir besprochen haben. Die hervorragende Rolle, welche die Genesis- und Psalterillustration im frühen Mittelalter und in Byzanz gespielt, ist bereits erwähnt worden. Im Abendlande kommt der Psalter hauptsächlich in liturgischer Beziehung, als Hauptbestandtheil des Officium divinum, in Betracht[1]. Unter den übrigen Büchern muss nochmals auf die Apokalypse hingewiesen werden[2]. Es ist wahrscheinlich, dass bereits im 6. Jahrhundert apokalyptische Bilderreihen in Rom existirten, von denen eine Copie durch den Abt Benedict nach Weremouth (*imagines visionum Apocalypsis b. Johannis,* sagt Beda) gebracht wurde. Frimmel hat es wahrscheinlich zu machen gewusst, dass diese ältesten Bilderreihen Johannes und den Engel, die Vision der sieben Leuchter, die sieben Kirchen in Asien, die Evangelistensymbole, die 24 Aeltesten, den thronenden Herrn, die vier Reiter, das Lamm, vielleicht auch die Palmen Reichenden des 7. Kapitels mit den Posaunenengeln des 8. Kapitels, das Thier mit den sieben Köpfen und zehn Hörnern, das Lamm auf dem Berge Sion, die Engel mit den Schalen, das grosse Babylon auf dem Thiere, das neue Jerusalem enthalten haben. Das älteste und wichtigste Denkmal eines vollständigen apokalyptischen Cyklus bietet uns die Apokalypse der Stadtbibliothek in Trier (Cod. Nr. 31) aus dem 8. Jahrhundert, welche bereits 74 Scenen enthält. Eine zehn andere Handschriften umfassende spanische Gruppe aus der Zeit zwischen dem 9. und 12. Jahrhundert hat Delisle 1879[3] besprochen; dazu gehört die von Frimmel[4] analysirte Turiner Handschrift aus dem 12. Jahrhundert mit 75 Bildern. Eine andere Richtung stellt zu Anfang des 11. Jahrhunderts die Bamberger Apokalypse mit 60 Scenen dar[5]. Besonders günstig stellt sich für die Illustra-

Fig. 246. Herabkunft des Heiligen Geistes. (Griechisches Gemälde)

[1] Die Bedeutung der Psalterillustration für die Symbolik des hohen Mittelalters hat kürzlich Ad. Goldschmidt Der Albani-Psalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchensculptur des 12. Jahrhunderts (Berl. 1895) herausgestellt.

[2] Vgl. jetzt die werthvolle Untersuchung Th. von Frimmels Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. Wien 1885.

[3] Acad. des Inscr., Sitzung vom 4. Februar 1879.

[4] A. a. O. S. 39 f.

[5] Ebd. S. 57.

tion dieses Buches das 13. Jahrhundert[1]. Auf Gemälden und Teppichen, an Fussböden, in Glasfenstern, in Handschriften und Sculpturen (Chartres, Moissac, Amiens) wiederholen sich jetzt die apokalyptischen Scenen, deren selbständige Reihen in den Blockbüchern des ausgehenden Mittelalters ihren Höhepunkt erreichen. Länger als diese selbständigen Reihen erhielten sich die apokalyptischen Illustrationen der Bilderbibeln, wie die der Strassburger Bibel von 1483, die Augsburger von 1487, wo überall die Offenbarung reichlich illustrirt ist. Die Koburger Bibel (Nürnberg 1483) lehnt sich an die niederdeutschen Bilderbibeln an und scheint Dürers Apokalypse angeregt zu haben, die jedenfalls, was Erfindung und Stil angeht, das eigenartigste Werk dieser Art ist[2]. Sie hat zu einer grossen Zahl von Nachbildungen in Miniaturen, im Holzschnitt, auf Tapisserien, in den französischen ‚Livres d'heures' Anlass gegeben. Daneben haben auch die selbständigen apokalyptischen Illustrationen der H. Burgkmair, S. Beham, Amann, Stimmer, Virgil Solis, Merian starken Einfluss geübt. In den übrigen Ländern tritt die Illustration der Offenbarung sehr an Bedeutung gegen Deutschland zurück. Italien weist in der Renaissance hauptsächlich in der venetianischen und ferraresischen Schule einzelne Visionen auf. Bedeutsamer war das Einrücken apokalyptischer Bilder in den Niederlanden (das Lamm auf dem Genter Altarblatt; Scenen auf dem Johannisaltar des Spitals zu Brügge; Rubens' apokalyptisches Weib; Wierx' Stich, Johannes auf Patmos darstellend, u. s. f.). In Frankreich ist die Illustration des Buches in ausgezeichneter Weise durch die Reliefs am Grabmal des Jean Langhem in Limoges (1543)[3], dann durch die Stiche Duvals und die Glasfenster Jean Cousins in Vincennes, S. Nizier, Troyes, endlich durch Limoger Emails vertreten. Die Griechen haben dieser Illustration offenbar das ganze Mittelalter hindurch ziemlich fern gestanden; unter den griechischen Handschriften der Pariser Nationalbibliothek hat Bordier nur eine Apokalypse des 15. Jahrhunderts (CXXII Nr. 230, p. 265) aufzuführen gewusst, und hier ist der Bilderschmuck nicht mit den abendländischen Werken zu vergleichen. Auch Russland scheint erst seit dem 16. Jahrhundert sich an der Illustration der Offenbarung betheiligt zu haben[4]. Das 18. Jahrhundert vergass, wo es den Gegenstand berührte, wie in Chodowiecky's Vignetten, gänzlich den Zusammenhang mit der Tradition; zwischen 1791 und 1800 treten classicistische Illustrationen auf; erst in unserm Jahrhundert haben bedeutende Vertreter der christlichen Kunst, wie Cornelius, Schnorr, Führich, Steinle, Hippolyte Flandrin, wieder Visionen aus der Geheimen Offenbarung in einem des Gegenstands würdigen Sinn und in hoher Auffassung zu schildern unternommen. Man wird nicht übersehen, wie auch diesmal es vorwaltend die deutsche Kunst war, welche dieser Aufgabe wieder ihre Aufmerksamkeit zuwandte.

Verwendung der Apokryphen.

Die Scenen aus dem Leben des Herrn, welche wir in dem Obigen vorgelegt, haben uns wieder gezeigt, einen wie vielseitigen Gebrauch die mittelalterliche Kunst von den Apokryphen gemacht hat. Wir waren diesem

[1] Vgl. für die Illustrationen des hohen Mittelalters: The Apocalypso of S. John repres. by Figures, reproduced in Facsimile from a Manuscript in the Bodleyan Library, edited by H. O. Coxe (printed for the Roxburgh Club). Lond. 1879. — Firmin Didot Des Apocalypses figurées. Par. 1870. — Frind Scriptum super Apocalypsim. Aus der Handschriftensammlung des Wenc. von Kummau. Prag 1873. — Apokalypsis. Zehn Federzeichnungen aus der Felix'schen Sammlung. Köln 1886.

[2] Vgl. Frimmel Zur Kritik von Dürers Apokalypse. Wien 1884.

[3] Ann. arch. XVI.

[4] Martinow in Revue de l'art chrét. 1879.

Gebrauche bereits im christlichen Alterthume begegnet[1], wo, wie wir sahen, die Geburt des Herrn im Stalle zu Bethlehem, die Anbetung der Magier, die Verkündigung, das Gottesurteil über die Unschuld der Jungfrau (auf dem Stuhl der Maximian zu Ravenna, nach Evangel. Iacobi c. 16; Matthaei c. 12), die Reise nach Bethlehem, das Wunder mit der verdorrten Hand der Salome zu den frühesten Darstellungen gehören, welche das ausgehende Alterthum den apokryphen Berichten entlehnte; ebenso die Praesentatio der Jungfrau und ihr Hinaufführen auf den Tempelstufen, die Anwesenheit weiterer Personen auf der Flucht nach Aegypten, die Ankunft in der Stadt Sotinen (Pseudo-Matth. c. 24), Jesus in der Schule (Buchdeckel der Kathedrale zu Mailand[2]). Andere Züge fügte das frühe Mittelalter schon hinzu; so die Figur des Longinus[3]; den Mann, der seinen Mantel vor dem vor Pilatus stehenden Christus ausbreitet; die zwei Krieger mit Feldzeichen (auf dem Altarbaldachin in S. Marco zu Venedig, 6. Jahrhundert; Evangel. Nicod. c. 1); die mehrmals auf Elfenbeinen wiederkehrende Zusammenstellung der vier Heilungen, welche das Nikodemus-Evangelium (c. 6. 7. 8) als von Anhängern des Herrn zu seinen Gunsten vor Pilatus angeführt nennt (die Heilung des Blindgebornen, des Gichtbrüchigen, eines Besessenen, die Auferweckung des Lazarus[4]); die zwei Männer am Grabe Christi (auf der Münchener Elfenbeintafel; Evangel. Nicod. c. 16); gewisse Details bei der Höllenfahrt Christi (ebenda c. 22. 25); die Messe des hl. Johannes vor seinem Tode (aus der ‚Narratio Ecclesiae Ephesinae de obitu Io. ap.'[5] übergegangen, in der Kunst des 16. Jahrhunderts noch beliebt) u. s. f. Einen nicht minder ausgiebigen Gebrauch der Apokryphen machen das hohe wie das ausgehende Mittelalter und selbst noch die Renaissance, namentlich in dem Leben der heiligen Jungfrau. De Rossi hat das Auftreten des apokryphen Stoffes in der bildenden Kunst seit dem 5. Jahrhundert daraus zu erklären versucht[6], dass die kirchliche Autorität nunmehr ohne Gefahr den Künstlern die Aneignung derartiger Ueberlieferungen gestatten konnte, nachdem die Authenticität der kanonischen Evangelien festgestellt war. Dagegen spricht aber der Umstand, dass gerade der Ausgang des 5. Jahrhunderts in dem angeblichen Decrete des Papstes Gelasius (494 oder 496?[7]) von einem nachdrücklichen Einschreiten der kirchlichen Behörde gegen die Apokryphen zu reden weiss. Offenbar war das Bedürfniss des Volkes nach über den Bericht der echten Evangelien hinausgehenden Mittheilungen über Leben und Thaten des Herrn und der heiligen Jungfrau — ein Bedürfniss, dem ja schon Papias im 2. Jahrhundert entgegenzukommen bestrebt war — zu stark, als dass es sich durch die Warnungen der Autorität vor den *‚libri apocryphi qui non recipiuntur'* eindämmen liess. Die Künstler kamen aus begreiflichen Gründen diesem Verlangen nach wunderbaren und selbst bizarren, abenteuerlichen Anekdoten gerne nach. Und dabei blieb es das ganze Mittelalter hindurch. Die Frage kann nur sein, auf welchem Wege diese apokryphen Stoffe zu der Künstlerwelt gelangten. A. Springer hat die Ansicht vertreten[8], dass, selbst die Popularität der Apokryphen im Mittelalter zugestanden,

[1] Vgl. DE WAAL Röm. Quartalschr. I 173 f. DOBBERT zu Duccio's Bild der Geburt Christi (Jahrb. d. königl. preuss. Kunstsamml. VI [1885] 153). Ueber die ganz den Apokryphen entnommene Legende der heiligen Jungfrau auf den Glasfenstern zu Walburg siehe KRAUS Kunst u. Alterth. in Elsass-Lothring. I 590.

[2] GARRUCCI tav. 454.

[3] Vgl. THILO S. 586.

[4] Vgl. GARRUCCI tav. 418. 448. 456.

[5] Bei TISCHENDORF Acta ap. p. 272 u. a.

[6] Bull. 1865, 3.

[7] Vgl. HEFELE Conciliengesch. II ² 618.

[8] Mitth. d. k. k. Centralcomm. V 152.

doch bei den Bildungsverhältnissen der spätmittelalterlichen Künstler ein unmittelbares Schöpfen aus der betreffenden Litteratur ausgeschlossen war, und dass demnach anzunehmen sei, die Künstler hätten jene Züge aus den Mysterien kennen gelernt, welche ihren Stoff mit Vorliebe aus den Apokryphen und der ‚Legenda aurea' zogen. Das ist gewiss in den späteren Jahrhunderten des Mittelalters vielfach der Fall gewesen. Es wird aber doch von einem Einfluss der Mysterien kaum vor dem 11. oder 12. Jahrhundert Rede sein können. Wenn trotzdem auch die ältere Kunst die Apokryphen fleissig benutzt, so wird man das wol auf die Erhaltung von Typen und Ueberlieferungen der altchristlichen Kunst zurückzuführen haben, welche sowol in den Bildwerken wie in den Legenden, namentlich den Heiligenleben des Simeon Metaphrastes und des Jacobus de Voragine, sich fortpflanzten.

III.

Die Liturgie principale Quelle der mittelalterl. Kunstvorstellungen.

2. Die Betrachtung der Sarkophagreliefs des 4. und 5. Jahrhunderts hat uns gelehrt, einen wie starken Einfluss die Liturgie und insbesondere die Todtenlitanien auf die Entstehung und Ausbildung des altchristlichen Bilderkreises geübt haben. Es mag über das Ziel hinausgegangen sein, wenn man nicht weniger als 46 verschiedene Darstellungen der Katakomben in den alten Todtenofficien hat aufweisen wollen (Liell); aber an der Thatsache dieses Einflusses selbst, so wie P. Victor de Buck und Edmond Le Blant sie aufgewiesen, ist nicht zu zweifeln. War damit die Wahrscheinlichkeit gegeben, dass die Liturgie auch in ähnlicher Weise auf die Kunst des Mittelalters eingewirkt habe, so blieb diese Wahrscheinlichkeit doch zur Wirklichkeit zu erheben, und es blieben dabei eine Menge von Fragen zu erörtern, welche für das Alterthum nicht in Betracht kamen.

An einzelnen Hinweisen auf den Zusammenhang mittelalterlicher Bildwerke mit der Liturgie hat es in den letzten Jahren nicht gefehlt. Abgesehen von den einschlägigen Bemerkungen, welche sich in der ikonographischen Litteratur, namentlich unter den Franzosen bei Cahier und Martin, Didron, Barbier de Montault, finden; abgesehen von den meist allgemeinen Notizen, welche Jakob[1] gab, hatte Fr. Schneider eine Darmstädter Elfenbeinplatte mit der Adventsliturgie in Verbindung gebracht[2]; Durand eine Reihe nach liturgischen Texten gearbeitete Kunstwerke untersucht[3]; Fröhner auf die Anwendung liturgischer Formeln bei der mittelalterlichen Münzprägung aufmerksam gemacht[4]; Sepet den Einfluss der Liturgie auf gewisse Prophetendarstellungen u. s. f. aufgewiesen[5]; endlich hatte de Rossi einen Hinweis auf die Bedeutung der Messliturgie für die frühmittelalterliche Kunst gegeben[6]; Beissel die Deckengemälde der Matthiasbasilika bei Trier mit dem ‚Te Deum' in Beziehung gesetzt[7] und Rohault de Fleury die in dem Messkanon genannten Heiligen in einem umfangreichen Werke ikonographisch zu behandeln

[1] Jakob Die Kunst im Dienste der Kirche (4 Landsh. 1885) S. 318 u. a.

[2] Fr. Schneider Das Adventsdiptychon aus der Sammlung Honolez-Hübsch im Darmstädter Museum. Mainz 1889 (auch in der Revue de l'art. chrét. 1888). Dazu Ficker Der Mitralis des Sicardus S. 58 f. 73 f.

[3] Durand Bull. mon. 6e sér. IV (1888) 521.

[4] Fröhner Annales de la Société de numism. 1889.

[5] Sepet Les prophètes des Christ (Bull. mon. 1889). Vgl. Revue de l'art chrét. 1889, p. 390.

[6] De Rossi Bull. di arch. crist. V 3, 143.

[7] Beissel in der Zeitschr. für christl. Kunst II 247.

unternommen[1]. Aber damit war weder hinsichtlich des Umfanges dieser Einwirkung der Liturgie auf die Kunstvorstellungen des Mittelalters noch hinsichtlich des Modus dieser Einwirkung etwas entschieden. A. Springer vertrat die Ansicht, die Liturgie habe namentlich im byzantinischen Reiche des tiefern Mittelalters nicht mehr direct, sondern durch das Medium der Homilien, Heiligenleben u. s. f. gewirkt[2]. Er hat das auch für das Abendland, namentlich durch Zurückgreifen auf Honorius von Autun, durchzuführen gesucht[3], und es hat nicht an Solchen gefehlt, welche auf der hier angegebenen Spur weiter gingen. Aber das Unternehmen, die Weltgerichtsbilder wesentlich aus Homilien Ephrems des Syrers u. s. f. herzuleiten, ist doch fehlgeschlagen[4]. Ich hatte dem gegenüber den Standpunkt vertreten, dass die Gesetzmässigkeit und Uebereinstimmung, welche sich in der Ikonographie wenigstens des frühern Mittelalters beobachten lässt, auf ein subjectiver Eingebung so starken Spielraum lassendes Element wie die Predigt kaum zurückgeführt werden kann; dass demnach ‚nicht sowol die Predigt als die Liturgie mit ihren Gebetsformularien, ihrer Auswahl und Verwendung der Psalmen und der biblischen Lesestücke eine Hauptquelle zur Erklärung der mittelalterlichen Kunstvorstellungen sei'[5]. Diese Auffassung ist seither mehr und mehr durchgedrungen, wie die gehaltvollen Studien Paul Webers über das geistliche Schauspiel und sein Verhältniss zur kirchlichen Kunst (S. 6) und Brockhaus' über die Athosklöster (S. 147) zeigen. Sie ist dahin zu erweitern und zu vervollständigen, dass die Liturgie als die principale Quelle der mittelalterlich-kirchlichen Kunstvorstellungen zu betrachten ist, deren Vermittlung auch die Zuführung bezw. Empfehlung der beliebtesten biblischen Sujets zu verdanken ist.

Aber nicht bloss die Liturgie, sondern auch die Liturgiker des Mittelalters sind hier in Betracht zu ziehen.

Die Liturgiker.

Die Erklärung der kirchlichen Liturgie, d. h. des Gottesdienstes und der für die Abhaltung des Gottesdienstes massgebenden Formularien, beginnt im frühen Mittelalter im wesentlichen mit Isidorus von Sevilla († 636), dessen Werk ‚De ecclesiasticis officiis' das ganze Mittelalter hindurch Einfluss geübt hat. Grosse Aufmerksamkeit wandte dem Gegenstand das karolingische Zeitalter zu[6], in welchem Amalarius von Metz (‚De eccl. officiis' und ‚De ordine Antiphonarii'), Walahfried Strabo († 849; ‚De rerum ecclesiasticarum exordiis et incrementis'), Pseudo-Alcuin (‚De divinis officiis') bezw. Amalarius von Trier und Rhabanus Maurus († 856) eine hervorragende Thätigkeit entfalteten. Die Erklärung dieser Liturgiker geht in der Hauptsache immer noch auf das christliche Alterthum zurück. In diesem Zusammenhang ist noch der ‚Micrologus' (des Ivo von Chartres[?] ‚De eccl. observationibus') zu nennen. Mit dem 12. Jahrhundert bricht aber eine ganz neue Aera der liturgischen Interpretation an, welche auch für die Kunstgeschichte von grösster Bedeutung sein sollte. Rupert von Deutz († 1135) mit seinem tiefsinnigen Realismus und seiner Typologie, wie sie sich namentlich in der Auffassung der ganzen

[1] Rohault de Fleury Les Saints de la Messe et leurs monuments. Par. 1894 f. — Auch Schlosser in der Allgem. Zeitung 1892, Beil. Nr. 220, hat sich über die Liturgie als Quelle der Kunstvorstellungen ausgesprochen.

[2] Bilder I 96.

[3] Quellen d. Kunstvorst. S. 16—28.

[4] G. Voss Das jüngste Gericht. Leipzig 1884. Vgl. dagegen Brockhaus Die Kunst in den Athosklöstern S. 137—143.

[5] Repert. für Kunstwissensch. V 433.

[6] Vgl. Kriegg Die liturg. Bestrebungen im karoling. Zeitalter. Freib. 1888.

Heilsökonomie und insbesondere des Verhältnisses des Herrn zur Kirche als seinem mystischen Leibe offenbart, kann in einem gewissen Sinne als der Begründer dieser neuen Richtung erachtet werden. Sein Buch ‚De divinis officiis'[1] stellt die liturgischen Handlungen als voll der tiefsten Geheimnisse dar: die einzelnen Officia erwachsen hier zu einer thatsächlichen Predigt, und es muss beachtet werden, wie schon bei Rupert die in dem *Suscipe Sancta Trinitas* der Messe bezeichneten fünf Geheimnisse *(Incarnationis, Nativitatis, Passionis, Resurrectionis Ascensionisque Domini nostri Iesu Christi)* in den Vordergrund treten. In seine Fussstapfen tritt Honorius von Autun († 1145), dessen ‚Gemma animae' und Sacramentarium neben des Pariser Rectors Johannes Beleth (um 1165) ‚Rationale divinorum officiorum' (zuerst gedruckt 1553, neue Ausgabe Neapel 1860) und Sicardus', Bischofs von Cremona († 1215), ‚Mitralis'[2] und Wilhelm Durandus', Bischofs von Mende († 1296), ‚Rationale divinorum officiorum' (1286; ed. Mog. 1459, hier citirt nach ed. Lugd. 1516[3]) die eigentlichen Hauptwerke der Liturgiker des hohen Mittelalters darstellen. Neben ihnen sind freilich auch die Schriften der Mystiker der Schule von S. Victor und einiger Scholastiker, so des Hugo von S. Victor († 1141), des Cardinals Hugo von S. Charo († 1263) ‚Expositio missae', Bonaventura's ‚Expositio missae', Alberts des Grossen ‚Liber de sacrificio missae', zu nennen. Von diesen Messerklärungen des 13. Jahrhunderts ist keine bedeutsamer als diejenige des Papstes Innocenz III (‚De sacrificio missae'[4]), gerade auch für unsern Zweck. Denn im Geiste Innocenz' ordnet sich die liturgische Messfeier so, dass in ihr sowol durch Worte als durch symbolische Handlungen das gesammte Erlösungswerk vom Eintritt Christi in die Welt bis zur Himmelfahrt dargestellt wird[5]. Hier haben wir den Punkt, wo die Interpretation dieser grossen Liturgiker für die christliche Kunst des hohen Mittelalters massgebend wird: der gesammte malerische und plastische Schmuck des Kirchengebäudes, ja in einem gewissen Sinn dieses selbst, ordnet sich allmählich diesem Gedanken unter, freilich insofern über denselben hinausgreifend, als im Anschluss an gegebene Traditionen auch die Vorbereitung auf Christus hin und der Abschluss der ganzen Menschengeschichte im Weltgerichte in den Kreis der Darstellungen einbezogen wird oder bleibt.

Das ist das Thema der mittelalterlichen Kunst; die Quelle der hier in Betracht kommenden Kunstvorstellungen ist damit nachgewiesen: es ist und bleibt in erster Linie die Liturgie.

[1] Ed. Migne t. CLXXVII.

[2] Ed. Migne t. CCXIII.

[3] Ed. Migne t. CCXIV; französische Uebersetzung von Ch. Barthélemy, Paris 1854.

[4] Ed. Migne t. CCXVII; deutsche Uebersetzung von Hurter, Schaffh. 1845.

[5] Das ist freilich bei Innocenz nicht etwas Neues, wol aber hat er den Gedanken am tiefsten durchgeführt. Im übrigen vergleiche Honor. Augustod. p. 543 u. 579, wo mit Beziehung auf Hrabanus Maurus bereits durchgeführt wird, wie die ganze Messe als Bild der Heilsökonomie aufzufassen ist; z. B.: ‚Quae celebrantur in officio missae ante lectum Evangelium, respicientia sunt ad primum adventum Domini, usque ad illud tempus quando properabat in Jerusalem passurus. ... Missa autem in septem officia distinguitur. In primo quorum Christi legatio agitur, quam Moyses praefigurasse cognoscitur, qui Deus gentilium, papa sacerdotum, rex populorum legitur. ... Sic Christus ... rex regum legatione Patris in mundum fungitur, ab angelis et pastoribus pastor, Ecclesiae typum excipitur gerentibus. ... Oppressos a diabolo liberans de inferno educit, in patriam paradisi inducit. Hoc totum repraesentat nobis processio episcopi, qui gerit figuram Christi' etc.

Aber mit der durch Honorius von Autun und Sicardus eingeleiteten, durch Durandus besiegelten Ausdeutung der Culthandlungen wie der Formen und Gegenstände des Gottesdienstes ist eine vollständige Umwälzung auf dem Gebiete der Symbolik und Allegorie der christlichen Kunst gegeben. Umwälzung auf dem Gebiet d. Symbolik und Allegorie seit dem 12. Jahrh.

Bis dahin, d. h. bis zum Ausleben der sich an die christliche Antike anlehnenden retrospectiven Kunst im 10.—11. Jahrhundert, hatte sich die Symbolik der christlichen Kunst noch im wesentlichen Anschluss an die der ersten Jahrhunderte bewegt. Welchen Veränderungen und welcher Entwicklung diese selbst unterworfen war, seit mit dem Ausgange des 4. Jahrhunderts die historische Darstellung über die symbolische den Sieg davongetragen, das ist seiner Zeit gezeigt worden. Nach Gregor d. Gr. schwächt sich die Erinnerung an die Kunst der ersten Jahrhunderte mehr und mehr ab. Das karolingisch-ottonische Zeitalter mit seiner oft besprochenen Renaissance suchte wieder stärkere Anlehnung an die Antike; doch treten schon jetzt ganz neue Gedanken und Vorstellungen ein. Dem Fuldaer Mönche Candidus (zwischen 802 bis 842) ist das Kirchengebäude bereits *figura Christi*, die acht Säulen des von Abt Eigil errichteten Oktogons sind ihm die acht Seligkeiten, der Circulus der Kirche schliesst ihm den Lebenslauf des Christen ein *(complectens commoda vitae, spem quoque vitae perpetuae regnumque perenne)*[1]. Jetzt, im 12. Jahrhundert, sehen wir die altchristliche Symbolik fast ganz beiseite geschoben. Die Phantasie der jungen mittelalterlichen Nationen ist durch den Zusammenbruch der karolingisch-ottonischen Schule, durch das Erblassen der antiken und patristischen Erudition nicht mehr behindert, neuen Bildungselementen sich zu erschliessen und sich eine eigene, selbständige Welt aufzubauen. Dabei gelangt das lyrische Element des germanischen Volksgeistes zu vollem Recht. Auf kritische Einsicht, auf den Zusammenhang mit der geschichtlichen Entwicklung wird mehr und mehr verzichtet, frei und ungehindert gibt sich die poetische Einbildungskraft dieser frischen Völker der Freude hin, alles an dem, was den Mittelpunkt ihres geistigen und religiösen Lebens ausmacht, an der Kirche nämlich und ihrem Cult, auszudeuten und alle denkbaren mystischen Beziehungen in die Culthandlungen, Cultgegenstände, in die Formen der Architektur, der Gefässe und Leuchter, in die Farben der Gewänder u. s. f. hineinzudichten. Diese Symbolik ist im wesentlichen schon bei Honorius fertig; sie wird bei Sicardus weiter durchgeführt und bei Durandus gewissermassen für den ganzen Rest des Mittelalters besiegelt. Durandus' Rubrica *De ecclesia et eius partibus* (Rat. Lib. I 1) und diejenige *De picturis et cortinis et ornamentis ecclesiae* (ebenda 3) können als das eigentliche Compendium dieser neuen symbolischen Wissenschaft betrachtet werden; ohne sie versteht man nichts von dieser neuen Richtung des Geistes, welche in gewisser Beziehung den Bruch mit den altchristlichen Traditionen vollzieht und ganz neue Auffassungen begründet oder festlegt.

Die Kirche, sagt Durandus, ist also der Leib Christi: ihr Haupt muss nach Osten blicken, nach dem östlichen Aufgang der Sonne, weil die auf Erden kämpfende Kirche sich im Glück und Unglück zu mässigen hat! Ihr Eckstein ist Christus, die Umfassungsmauern sind Juden und Heiden, die von allen vier Himmelsgegenden zu Christus kommen. Die zum Leben bestimmten Gläubigen bilden die Steine für den Aufbau der Mauern, an denen bis zum

[1] Candid. De vita Aegili II 21, bei Brower Sidera, ed. Mogunt. 1616, p. 39. 45 sq.; ed. Dümmler Poet. lat. aevi Carol. II 114.

Ende dieser Weltzeit gearbeitet wird. Ein Stein hat den andern in brüderlicher Liebe zu tragen. Das Cement bildet die Liebe; die einzelnen Steine werden geglättet und behauen, denn der Herr bereitet sich die einzelnen Glieder, damit sie in die Structur passen. Die Anordnung der materialen Kirche hat die Gestalt des menschlichen Körpers. Der Altarraum *(cancellus)* stellt das Haupt dar, das Querhaus Arme und Hände, das Langhaus den Rumpf und die Füsse. Doch wird auch des Richard von S. Victor Meinung erwähnt, es stelle die Kirche die dreifache Ordnung der zu Beseligenden dar: das Sanctuarium die Jungfrauen, der (verlängerte) Chor die Continentes, das Langhaus die Verehelichten. Auch die Dimensionen haben ihren geheimnissvollen Sinn. Das Längenmass symbolisirt die Langmuth und Geduld, die da harrt, bis sie des ewigen Vaterlandes theilhaftig wird; die Breite die Charitas gegen Freunde und Feinde; die Höhe die Hoffnung auf die künftige Seligkeit. Das Fundament ist dann wieder der Glaube. Die beiden Chöre (der Verfasser kannte also noch die Einrichtung der Doppelchöre) sind die Engel und die Gerechten; die Krypten stellen die Eremiten als *cultores secretioris vitae* dar. Das Atrium ist Christus. Die Thürme sind die Prediger und Prälaten, der Hahn auf ihrer Spitze geht ebenso auf die Predigt, welche die Sünde weckt. Die Kuppel stellt die Abrundung und innere Vollendung der katholischen Wahrheit dar; Glasfenster sind die heiligen Schriften, welche die Gläubigen erleuchten. Sie bedeuten aber auch die fünf Sinne des Menschen. Der Eingang der Kirche bedeutet wieder Christus; die Säulen die Bischöfe und Lehrer (anderwärts die Apostel; hier heissen ihre Basamente die Apostel). Die Capitelle sind die Worte der Heiligen Schrift, das Paviment die Grundlage unseres Glaubens. In der geistigen Kirche sind aber die Armen das Fundament wegen ihrer Demuth, d. h. die Armen im Geiste. Der durch das Gotteshaus gespannte Trabes bedeutet die Fürsten und Prediger, welche die Einheit der Kirche befestigen. Die Balken des Dachstuhls sind den die Kirche stützenden geistigen Predigern zu vergleichen; die Reclinatorien bedeuten das contemplative Element. Wieder veranschaulichen die Laquearia oder Caelaturae (d. h. die gemalten Decken) den Stand der die Gemeinschaft schmückenden Prediger. Die Gitter, welche den Altarraum vom Chor (Durandus hat stets den ins Langhaus verlängerten Chor im Auge) scheiden, bedeuten die Trennung des Himmlischen vom Irdischen. Die Chorstühle *(stalli)* legen nahe, dass auch der Körper zuweilen der Erholung bedarf. Das Pulpitum ist das Leben des Vollkommenen, die Uhr *(horologium)* geht auf die Sorgfalt der Geistlichen in Recitation der kanonischen Stunden. Die Ziegel *(tegulae)* gleichen den die Kirche vor ihren Feinden schützenden Kriegern. Die Wendeltreppen *(cochleae)* sind Wege zur geheimen Kenntniss verborgener göttlicher Dinge. Das Sacrarium, wo die heiligen Species ruhen oder der Priester die heiligen Gewänder anlegt, geht auf den Leib der heiligen Jungfrau, in dem sich der Herr mit Fleisch umgab. Die Stufen zum Altar bedeuten das Emporsteigen zum Göttlichen. Die Piscina ist Christi Erbarmen. Die Lichter stellen Christum dar. Der siebenarmige Leuchter geht auf die sieben Gaben des Heiligen Geistes. Das Triumphkreuz inmitten der Kirche zeigt an, dass wir den Herrn mitten aus dem Herzen heraus lieben. Das Claustrum stellt das Paradies dar, das Refectorium die Liebe zur Meditation, das Cellarium die Heilige Schrift, das Dormitorium das reine Gewissen, das Oratorium das unbefleckte Leben, der Garten mit seinen Bäumen und Kräutern die Ansammlung aller Tugenden, der Brunnen das lebendige Wasser u. s. f.

Genug mit diesem Ueberblick, der sich aus den Schriften des Honorius, Sicardus u. s. f. noch ins Zehnfache erweitern liesse. Er genügt, um zu zeigen, dass in dieser Symbolik der Faden, welcher noch das karolingisch-ottonische Zeitalter mit der streng umschriebenen altchristlichen Bildersprache verband, so gut wie gänzlich abgerissen ist. Diese Symbolik des 12. und 13. Jahrhunderts ist eine mehr oder weniger willkürliche, wenn auch oft hochpoetische und äusserst anmuthende Schöpfung der nationalen Phantasie. Wäre sie allein herrschend geworden, so hätte man das sowol im Interesse der Kunst wie in dem des Cultus nur zu bedauern gehabt. Glücklicherweise stand sie zum guten Theil nur auf dem Papier und erfüllte mehr die Einbildungskraft der Poeten und Prediger, als dass sie eine bestimmende Macht in der Hervorbringung der kirchlichen Kunstwerke wurde. Der Kirchenbau und die künstlerische Production, insoweit sie dem Schmuck des Gotteshauses diente, war durch die Tradition doch zu stark gebunden; das Ansehen dieser Ueberlieferung war zu mächtig, die Einsicht und Besonnenheit der massgebenden Kreise zu ausgesprochen, als dass der subjectiven Allegorese des 13. Jahrhunderts ein zu starker Einfluss zugestanden wurde. Aber ein Einfluss, und zwar ein sehr namhafter, derselben hat platzgegriffen: aus seinem Zusammenwirken mit den überlieferten Formen und Gedanken setzt sich die Grundlage fest für die ikonographische Ausstattung des Kirchengebäudes. Diese Grundlage aber ist, wie schon gesagt, wesentlich durch die Liturgie bestimmt.

Ausschmückung des Gotteshauses.

Wir kommen bei Festhaltung dieser Grundlage zu folgender Auffassung der Aufgabe, welche sich die mittelalterliche Kunst im Anschluss an die Liturgie bei Ausschmückung des Gotteshauses gestellt hat und stellen musste. Das Gotteshaus, die materiale Kirche, ist nach Auffassung aller Symboliker des Mittelalters Abbild der geistigen Kirche, der *Ecclesia universalis*. Das, was sich in ihr hauptsächlich vollzieht, das liturgische Messopfer, ist so Reproduction wie Repräsentation des von Christus vollzogenen Heilswerkes: die Kirche selbst bestätigt diese Auffassung der Liturgiker in der Secret auf den neunten Sonntag nach Pfingsten: *quoties huius hostiae commemoratio celebratur, opus redemptionis nostrae exercetur.* Dennoch kommen auch in der Messliturgie, wie das unsere grossen Liturgiker alle durchgeführt haben, die in dem *Suscipe* der heiligen Messe ausdrücklich hervorgehobenen fünf Hauptstadien der Erlösung: die Incarnation (mit dem, was ihr vorausgeht), die Geburt Christi, das gottmenschliche Leiden, die Auferstehung und die Himmelfahrt, zur Betonung. Was sich aber hier als *opus redemptionis* in engem Raum zusammengeschlossen abspielt, das kommt dann wieder im Kirchenjahr in wohlgeordneter Reihenfolge zur Vorführung. Denn das Kirchenjahr ist nichts anderes als eine Auseinanderlegung dessen, was in der heiligen Messe vorgestellt wird, es hat in ihr seine Wurzel und führt uns in seinen einzelnen Zeiten die genannten Hauptgeheimnisse der Heilsökonomie vor, welche sich in der Messe bei der Consecration zumal vollziehen. In dieses Kirchenjahr fügen sich gewissermassen als Ausgestaltungen der Feste des Herrn diejenigen seiner Heiligen ein; sie sind gewissermassen nur Commentar und Fortsetzung derselben.

Die ikonographische Behandlung des Kirchengebäudes schliesst sich daran enge an. Sie vollzieht sich wesentlich im Innern der Kirche, nicht an den Aussenseiten, wofür auch ein symbolischer Grund angeführt wird[1]. Das

[1] Durand. Rationale div. offic. I 3, fol. 6′: ‚Quod autem ecclesia intus et non extra festive ornatur, mysterialiter innuit quod omnis gloria eius ab intus est; in anima tantum, quae

Aeussere der Kirche erhält, wenigstens in der romanischen Zeit, hauptsächlich nur denjenigen Schmuck, welcher sich auf die Zeit *ante legem* und auf die Heidenwelt und ihr Verhältniss zu dem kommenden Erlöser bezieht. Darum erscheint am Giebelfeld des Hauptportals durchweg die Illustration zu Ps. 21, 22 *(salva me ex ore leonis et a cornibus unicornium humilitatem meam)*, welchen die Kirche im Ferialofficium (prim. fer. sextae) singt[1], und zwar gewöhnlich in Gestalt des mit dem Greifen und Löwen ringenden jugendlichen Erlösers (Is. 11, 8: *et delectabitur infans ab ubere super foramine aspidis et in caverna reguli qui ablactatus fuerit, manum suam mittet;* so in Pachten[2], Trévières[3]), nicht selten mit directer Bezugnahme auf Ps. 90, 13 *(super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem)*, den die Kirche täglich im Completorium betet und der auch sonst das Motiv zahlreicher Darstellungen, namentlich an Portalen und auf Elfenbeinen, geliefert hat[4].

Aus demselben Grunde werden Scenen wie Salomon, die Kirche und die Synagoge, die durch die drei Könige vorgestellte Heidenwelt, welche ihre Verehrung dem Herrn darbringt, gern an die Aussenseite der Kirche gesetzt (z. B. am Münster zu Strassburg); sie gehören unter die Kategorie des *ante legem*, oder *sub lege*, aber *ante gratiam* vor sich Gegangenen. Einer etwas spätern Zeit gehört das Auftreten der Wurzel Jesse an, die Isaias (11, 1: *egredietur virga de radice Iesse et flos de radice eius ascendet)* im engsten Zusammenhang mit dem zwischen den Ungeheuern spielenden *Infans* ankündigt; sie nimmt, wie in Freiburg i. B., die Stelle über dem innern Eingang des Portals ein und bietet in der Genealogie des Herrn die Einführung in das innere Heiligthum. Denn das Kirchenportal ist symbolisch die *Porta coeli* und der Zugang zu dem irdischen Abbilde der himmlischen Kirche. Diese Anschauung begegnet uns schon bei den Dichtern des karolingischen Zeitalters[5]. Das Pavimentum dieses Heiligthums trägt, wenigstens in der guten alten Zeit, keine neutestamentlichen Scenen[6] und noch weniger das Zeichen des heiligen Kreuzes, das erst moderner Unverstand am Fussboden anbringt[7]. Dagegen werden einerseits natürliche Vorgänge und Dinge (der Zodiacus, die Monate), Elemente aus den Bestiarien, die Personificationen

---

sedes dei est, radiat' etc. Es darf das einer gewissen Restaurationssucht der Gegenwart gegenüber hervorgehoben werden, welche es nicht versteht, weshalb das Mittelalter die Aussenflächen seiner Kathedralen (z. B. in Freiburg i. B.) verhältnissmässig schmucklos hinterlassen hat.

[1] Die directe Bezugnahme der betreffenden Portalsculpturen gerade auf Ps. 21, 22 wird durch die die Darstellung Christi zwischen zwei Ungeheuern begleitende, jenen Vers reproducirende Inschrift an der Westfaçade des Pisaner Domes erhärtet.

[2] Aus'm Weerth Kunstdenkm. d. christl. Mittelalters in d. Rheinl. I 3, 104, Taf. 63[2].

[3] Bei de Caumont Arch. rel. p. 210.

[4] Vgl. die bei Cloquet Élém. d'iconogr. chrét. p. 42 s. zusammengestellten Beispiele (Sculpt. von Amiens; ital. Elfenbein des 10. Jahrh.; Elfenbeinplatte aus Genoels-Eldern im Museum De Hal in Brüssel, letztere mit dem erwähnten Versikel Ps. 90, 13).

[5] Ed. Dümmler I 306. 326. 401. 530.

[6] Einzelne Ausnahmen scheinen vorgekommen zu sein, sie werden aber schon von dem hl. Bernhard von Clairvaux (Ep. ad Wilhelm. abb., Opp. I 544) getadelt: ‚At quid saltem sanctorum imagines non venerentur, quibus utique hoc ipsum quod pedibus conculcatur, nitet pavimentum? Saepe spuitur in os angeli, saepe alicuius sanctorum facies calcibus tunditur transeuntium.'

[7] Vgl. schon das Digest. I tit. 8: ‚Nemini licere vel in solo vel in silice vel in marmoribus humi positis signum salvatoris Christi insculpere vel pingere.' Das Conc. Mediolan. des hl. Karl bestimmt in den ‚Instruct. fabr. eccl.' 469: ‚In pavimento neque pictura neque sculptura crux exprimatur nec vero praeterea alia sacra imago.' — Vgl. Kreuser Kirchenbau I 219 und für diesen ganzen Gegenstand Aus'm Weerth und E. Müntz an den unten angeführten Stellen.

der Tugenden und Laster, der Künste u. s. f. dargestellt; weiter ganze Cyklen alttestamentlicher Geschichten und profaner Scenen. Das alles fällt unter den Begriff der *Praeparatio evangelica*. So treten der Kampf des Theseus und des Minotaurus hier auf (S. Michele Maggiore in Pavia, wol auch im Dom zu Cremona, wo ein Centaur genannt wird); weiter die Arbeiten des Hercules (Pantokrator in Constantinopel); der Raub der Proserpina (Pesaro?); Discordia und Fides (Dom zu Pavia); die Tugenden der Fortitudo, Temperantia, Prudentia und Iustitia (S. Benedetto in Polirone); die Artes liberales (in Ivrea); die Grammatica, Rhetorica, Prudentia, Iustitia (in S. Irénée in Lyon); die sieben freien Künste mit den vier Cardinaltugenden, die Weisheit im Kampf gegen Unwissenheit und Trägheit (S. Remy zu Reims); Geschichten aus dem karolingischen Sagenkreis und der Tafelrunde (S. Giovanni Battista zu Ravenna u. s. f.); die Fabel von Alexander d. Gr. auf dem von Greifen gezogenen Wagen, König Arthur und andere Helden der Romanzen (in Otranto); das Rolandslied (in Brindisi); die Zeichen des Thierkreises, das Jahr und die Monatsarbeiten (seit dem 4. Jahrhundert sehr oft; S. Michele in Pavia; S. Savin in Piacenza); in S. Giovanni und S. Miniato in Florenz; S. Bertin; S. Omer; Tournus; S. Gereon in Köln); dazu die Jahreszeiten (Reggio, Otranto; S. Remy in Reims, hier mit astronomischen Constellationen und dem *Orbis terrae*); die vier Elemente (Hildesheim). Wir erinnern daran, dass schon in den antiken Böden von Karthago und Sur in Phönicien durch Beulé und Renan die Monate, bezw. auch die Jahreszeiten und Winde dargestellt gefunden worden sind. Jagdscenen waren ebenso im Alterthum äusserst gebräuchlich. Sie setzen sich auf den Pavimenten des Mittelalters fort, wo wir dann auch den Entlehnungen aus den Bestiarien bald begegnen. Das Begräbniss des Fuchses durch die Hühner findet sich in S. Maria e Donato in Murano und in Vercelli. Andere Thierscenen sieht man in Vercelli (S. Maria Maggiore), in den Domen zu Novara, Casale, Acqui, in S. Maria Maggiore zu Pavia, im Dom zu Cremona, in Pesaro, Polirone, Piacenza, Pomposa, Brindisi, Otranto, oft in bizarrster und wildester Weise. Solche Vorstellungen waren es, welche den Tadel des hl. Bernhard hervorriefen[1]. Auch diesseits der Alpen konnte der Bussprediger des 12. Jahrhunderts derartigen Dingen begegnen. In Frankreich sieht man namentlich Fische, Vögel, Scarabäen, Menschen mit Fischleibern auf den Fussböden (S. Bertin, Die, S. Omer, Sardes, Lescar [Wolf am Schwanz eines Esels][2], Moissac, S. Denis), denen man übrigens auch in Casa Nuova zu Jerusalem (Mosaik aus der Zeit Justinians d. Gr.?) und in S. Croce ebendaselbst schon begegnet. Unter den alttestamentlichen Scenen sind zu nennen: der Sündenfall, Noe's Dankopfer, das Opfer Abrahams (Novara); die Geschichten Judiths, Davids mit seinen Musikern (Vercelli); Abrahams Auszug gegen die vier Könige, Jonas ins Meer geworfen, Bilder aus der Makkabäergeschichte (Casale); Adam und Eva aus dem Paradies vertrieben, Kain und Abel, die Arche Noe's (Brindisi); Schöpfung, die Arche Noe's und der Thurm zu Babel (Otranto); David mit der Harfe (S. Omer); das Opfer Abrahams, der Traum Jakobs, David, Moses, Propheten (S. Remy in Reims); Elias und Henoch (Cruas); Scenen aus der Ge-

[1] ‚Quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas et formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae, quid feri leones, quid monstruosi centauri, quid semihomines, quid maculosae tigrides, quid milites pugnantes, quid venatores tubicinantes?'

[2] Vgl. Abbildung bei Müntz p. 43.

schichte Davids und Samsons (S. Gereon in Köln); die Opfer Abrahams und Melchisedechs (Hildesheim). Von Thiersymbolen trifft man die Taube mit dem Oelzweig (S. Hélène), den Adler mit dem Fisch (S. Maria in Capua), die vier Evangelistenembleme und die vier Paradiesesströme (Novara, Aosta, Die, S. Remy zu Reims), auch den siebenarmigen Leuchter, das Lamm Gottes und die Kronen der 24 Aeltesten der Apokalypse (Aosta), sowie die vier heiligen Thiere (in Terzagni, S. Maria im Capitol in Köln). Als Ausnahme von der Regel müssen die neutestamentlichen Darstellungen der Dreifaltigkeit und des segnenden Christus im Dom zu Hildesheim, die Apostel und Evangelisten in S. Remy in Reims, die Hölle und die apokalyptischen Scenen in Otranto erscheinen. Noch seltener sind eigentlich legendarische Darstellungen, wie diejenige Constantins d. Gr. als Leprosus in Riez. Namentlich seit den Kreuzzügen kommen die jetzt von den Franzosen (in Reims seit 1240) *Chemins de Jérusalem* genannten Labyrinthe mehr und mehr auf, die bereits in altchristlicher Zeit (in der Reparatusbasilika in Orléansville, 5. Jahrhundert) vorkommen und zu deren ältesten Exemplaren die dem 10. Jahrhundert angehörenden von S. Savin in Piacenza (903), S. Michele Maggiore in Pavia zählen. Manchmal waren, wie in Amiens und Chartres, Scenen aus der Zeit- oder Gründungsgeschichte der betreffenden Kirche in diese Labyrinthe, oder wie man sie auch nannte, ‚Lieue' eingesetzt. Uebrigens sind die Ansichten über den symbolisch-religiösen Charakter dieser Labyrinthe unter den Archäologen getheilt [1].

Die merkwürdigste Schöpfung auf diesem Gebiete hat uns indessen das sinkende Mittelalter in dem berühmten Fussboden des Domes von Siena hinterlassen, der allerdings mit Recht zu den Wundern dieses herrlichen Baudenkmals gezählt wird. Zwei Jahrhunderte (1369—1550) haben daran gearbeitet, zuerst in einfachem Graffito, dann mit Anwendung verschieden gefärbter Marmorsorten, endlich in der von Beccafumi erfundenen Chiaroscuromalerei. Hier sieht man also die Sibyllen, die Wappen der Siena verbündeten Städte, das Strahlenrad mit dem kaiserlichen Adler (1373), die Geschichte der Fortuna nach Zeichnungen Pinturicchio's, mit Halbfiguren antiker Weisen; dann die von Beccafumi componirten Scenen aus dem Alten Testament, so die Geschichte des Propheten Elias; weiter die Geschichten Jephta's, Absaloms, Samsons, Judiths, Salomons, Moses', Goliaths, Judas Makkabäus', Davids, das Opfer Abrahams und noch einige neutestamentliche Scenen (bethlehemitischer Kindermord, 1481; draussen vor dem Dom Zöllner und Pharisäer, 1448), endlich die sieben Menschenalter (von Antonio Federighi, 1475), Glaube, Hoffnung, Liebe, Religion (1870 erneuert).

Trotz mancherlei Freiheiten, welche die Künstler in diesem wie in anderen Werken dieser Art sich nehmen, sieht man doch, wie im allgemeinen in diesen figurirten Pavimenten der Grundgedanke festgehalten wird, dass hier die Vorbereitung auf Christus hin, das was *ante legem* und *sub lege* geschah, um die Menschheit auf die Ankunft des Herrn zu bereiten, nur zur Anschauung gelangen sollte.

---

[1] Vgl. DE CAUMONT Abécéd. [4] p. 445. — DIDRON Ann. archéol. XIV 268; XVII 124. — GAILHABAUD Baukunst V Taf. 13. 14. — KREUSER Kirchenbau I 219. — OTTE I [5] 94. — ARNÉ Carrelages émaillés du moyen-âge et de la renaissance. — E. MÜNTZ Études iconogr. etc. p. 14—20. — AUS'M WEERTH Der Mosaikboden in S. Gereon u. s. f. Bonn 1873; ders. B. J. LV—LVI 260. — Revue de l'art chrét. XIX 496. — E. CAETANI-LOVATELLI I labirinti e il loro simbolismo nell' età di mezzo (Miscell. archeolog. [Roma 1891] p. 199 sg.).

Auch die aus dem Pavimentum aufsteigenden Säulen oder Pfeiler und das, was diese tragen, nehmen noch hinsichtlich ihrer Figuration an dieser Bestimmung Antheil, so in S. Angelo in Formis, wo die Bilder der Propheten und der Sibylle in den Zwickeln der über den Säulen aufsteigenden Arcaden geordnet sind. Anderwärts freilich (wie in der Liebfrauenkirche in Trier) tragen die Säulen, namentlich wenn deren zwölf sind, die Bilder der Apostel, sei es aufgemalt, sei es in Statuen. Der Platz für die vier grossen Kirchenlehrer wechselt; man findet sie an den vier Hauptpfeilern des Lettners (so in S. Martin de Clamecy, Nivernois, 1525 [1]), als Deckengemälde in Parallele gesetzt mit den vier Evangelisten auch am Gewölbe des Chors.

Zwischen dem 4.—11. Jahrhundert sahen wir die Hochwände des Mittelschiffes durchweg für dasjenige reservirt, was wir die Concordia Veteris et Novi Testamenti nannten. Diese ursprüngliche Disposition weicht dann der vollständigern Veranschaulichung der neutestamentlichen Wunder und Scenen, wie wir sie im Anschluss an die sonntäglichen Evangelien des Comes in S. Angelo in Formis noch besitzen. Das ist die ausgiebigste Auseinanderlegung des *Adventus Domini* in den Mysterien der Incarnation, Geburt und Passion. Gerade in S. Angelo stellt sich der innige Zusammenhang zwischen der Ankündigung des Erlösers (in den alttestamentlichen Propheten und der Sibylle), seiner Ankunft und Wirksamkeit, seiner Verherrlichung (im Rex gloriae der Apsis) und dem Ausgang aller irdischen Dinge (in dem jenem gegenüber stehenden Weltgericht) dar. Das ist das Thema des im 12. und 13. Jahrhundert in den Metten als sechste Lection gelesenen ‚Sermo s. Augustini in natali Domini', auf dessen innigen Zusammenhang mit den Mysterien und Prophetenspielen der Zeit Durand und Sepet hingewiesen haben. Die Action beginnt mit der Verlesung des Zeugnisses des Isaias: *Dic, Isaia, testimonium Christo: Ecce, inquit, virgo in utero concipiet et pariet filium et vocabitur nomen eius Emmanuel, quod est interpretatum: nobiscum Deus.* Dann treten die anderen Zeugen für Christus auf: Jeremias, Daniel, Moses, David, Habakuk u. s. f., auch die Heidenwelt mit Virgils vierter Ekloge und der Sibylle. Ihr Spruch lautet: *Iudicii signum: tellus sudore madescit* (diesen ersten Vers hat auch das Spruchband der Sibylle in S. Angelo) | *e celo rex adveniet per secla futurus* | *scilicet in carne presens ut iudicet orbem* [2]. Man sieht, die Bilderreihe in S. Angelo ist wie ein wörtlicher Commentar der Lection. Durand hat eine Reihe anderer Bildwerke zusammengestellt, welche sich in der nämlichen Richtung bewegen (Sculpturen am Portal von Notre Dame la Grande in Poitiers, 12. Jahrhundert; die Sculpturen an den Kathedralen zu Angoulême und S. Croix in Bordeaux; desgleichen an den Domen zu Ferrara und Cremona, Parma, Verona, Venedig; Lesepulte zu Sessa [auch hier die Sibylle mit *Iudicii signum* etc.], Ravello, La Cava, Salerno, S. Leonardo bei Florenz, im Dom zu Cagliari).

Es war nicht in allen Kirchen statthaft, durch Vorführung eines so grossen Bildercyklus den gesammten Verlauf der heilsgeschichtlichen Entwicklung, — mit Honorius von Autun [3] zu reden, alle vier Vigilien oder Zeitalter dieses dunkeln Erdenlebens *(totum quoque tempus huius saeculi nocti comparatur),* die

[1] Revue de l'art chrét. XXXI (1888) 97. Ueber die Kirchenlehrer überhaupt vgl. Barbier de Montault in der Revue de l'art chrét. XXXIV 277; XXXV 193 ss.

[2] Aus der latein. Version des von Eusebius angeführten, von Augustinus De civit. Dei (XVIII c. 23) wiedergegebenen Akrostichons.

[3] De adventu Domini p. 1079.

pueritia, adolescentia, iuventus und *senectus,* zu schildern. Man musste eine Auswahl treffen, wie sie die Rücksicht auf Raum und Mittel an die Hand gab; und diese Auswahl war offenbar wieder liturgisch bestimmt oder angegeben. Vergleicht man die in der Praefatio (in der sogen. Contestatio dominicalis, beg. mit dem ‚Vere dignum et iustum est') des Sacramentarium Gallicanum als speciell für Sonn- und Werktage geeigneten Scenen[1] mit dem, was die S. Georgskirche der Reichenau, aber auch zahlreiche andere Denkmäler in der einen oder andern Weise darbieten, so wird man sich der Ueberzeugung nicht verschliessen können, dass hier die Liturgie die Hauptscenen der bildlichen Darstellung aus der Vita und Passio des Herrn dictirt, und dass sie in der Aufstellung dieser Scenen noch einen Anschluss an den altchristlichen Bilderkreis bewahrt hat. Man wird freilich zugestehen müssen, dass diese Indication zunächst wol nur für den Umfang des Frankenreichs, wo die gallicanische Liturgie galt, und für die merowingisch-karolingische Zeit in Betracht kommen. Sie verlieren sich später. Doch wird der allgemeine Grundgedanke auch noch über das 13. Jahrhundert hinaus in den Glasmalereien der gothischen Periode festgehalten: der Grundgedanke nämlich, dass das Schiff mit seinen Oberwänden wesentlich der Vorführung der mit der Incarnation sich einleitenden, mit der Passion (deren Mittelpunkte Abendmahl und Kreuzigung sind) sich abschliessenden Scenen aus dem Leben des Herrn gewidmet ist. Ihnen ordnen sich dann namentlich in den Glasmalereien seit dem 13. Jahrhundert die Bilder ein, welche die Fortsetzung des gottmenschlichen Lebens und Wirkens in der *Ecclesia militans* veranschaulichen.

Der Altarraum oder Chor gehört der *Ecclesia triumphans.* Unsere Betrachtungen über die musivische Ausschmückung der altchristlichen Basiliken zeigten uns, welcher Art die zwischen dem 4.—7. Jahrhundert regelmässig an dem Gewölbe der Concha wie an dem Triumphbogen angebrachten Sujets waren. Durchschnittlich sind es hier schon Bilder, welche den inmitten seiner Apostel thronenden Erlöser aufweisen; oder sie zeigen sein Abbild, das Lamm Gottes, die Etimasie, oder das himmlische Jerusalem. Derselbe Gedanke erhält sich das ganze Mittelalter hindurch. Aller Wahrscheinlichkeit nach war in der S. Georgskirche auf der Reichenau in der Apsis ein *Rex gloriae* dargestellt: ihm begegnen wir nämlich in dem einzig uns erhaltenen Apsidalgemälde der Zeit, in S. Angelo; es ist der Abschluss des das Kirchenjahr umspannenden Cyklus, soweit er das Wandeln des Herrn auf Erden umfasst, und die Illustration zu dem in der Vesper des Himmelfahrtsfestes gesungenen Antiphon: *O Rex gloriae, Domine virtutum, qui triumphator hodie super omnes coelos ascendisti, ne derelinquas nos orphanos, sed mitte promissum Patris in nos Spiritum veritatis, alleluia.*

Wir haben auf den Rex gloriae sofort zurückzukommen. Hier sei noch von anderen Darstellungen gesprochen, welche in dem Chorhaupt der Kirche angetroffen werden.

In Ravenna haben wir, in S. Vitale, das Opfer Abrahams und dasjenige Melchisedechs in der Apsis gefunden. Die Beziehung auf die eucharistische Feier, welcher der Altarraum dient, ist klar. Diese Darstellungen stehen aber ziemlich vereinzelt da. Im spätern Mittelalter begegnen uns analoge Scenen,

[1] Vgl. Muratori Lit. Rom. vet. II (Ven. 1748) 946 und die daraus oben S. 74 mitgetheilten Auszüge, welche sich übrigens vielfach mit den bei Honorius, Sicardus u. A. noch im 12. Jahrhundert gegebenen Ausführungen begegnen.

wie das Mahl der drei Engel bei Abraham, das Opfer Melchisedechs, die wunderbare Speisung des Elias (in Orvieto, 14. Jahrhundert); im 13.—15. Jahrhundert namentlich treten die Darstellungen der Messe auf, welche Christus zuweilen selbst feiert (S. Lorenzo fuori le mura; Monza, 13.—14. Jahrhundert), und werden wunderbare Begebenheiten gemalt, wie die von Carrara (Verwandlung der Hostie in ein Kind, Orvieto, 14. Jahrhundert) und Bolsena (Raffael in den Stanzen), auch die Veranschaulichung des Viaticum kommt auf. Den Gedanken der sacramentalen Gegenwart hat dann die deutsche Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts in ihren oft so sinnigen und reich behandelten Wandtabernakeln zu feiern gewusst. Wie die *Liturgia divina,* welche hauptsächlich den Griechen eignet, und später Raffaels Disputa mit dieser Absicht, die reale Gegenwart des Herrn im Altarssacrament zu bejahen, zusammenhängt, wird einer weitern Ausführung unterliegen. Im frühern Mittelalter hingegen hat das Beispiel von S. Vitale keine Nachahmung gefunden und die allmähliche Ausbildung der Abendmahlsschilderung hat die Schilderung der alttestamentlichen Vorbilder offenbar in den Hintergrund gedrängt. Dagegen kommt seit dem 12. Jahrhundert, zum erstenmal in dem Mosaik von S. Maria in Trastevere in Rom, die Krönung der Jungfrau als Apsidalbild auf, ein Sujet, das sich namentlich in den Glasmalereien des Nordens grosser und anhaltender Popularität erfreute. Es kann als ein Accessorium zu dem Rex gloriae betrachtet werden.

Die Kirche als Abbildung des Leibes Christi.

Die Auffassung des Kirchengebäudes als einer Abbildung des Leibes Christi auf Erden geht in ihren allgemeinsten Zügen schon in das christliche Alterthum hinauf. Sie lässt sich im wesentlichen schon bei Gregor d. Gr., wenigstens implicite, nachweisen[1]; wir sehen sie im karolingisch-ottonischen Zeitalter sich befestigen. Sie gewinnt aber eine ganz bestimmte Ausprägung, offenbar in Folge der kreuzförmigen Basilika, über deren Entstehung oben S. 8 gesprochen wurde. Es ist ein Irrthum, wenn einzelne Symboliker die baugeschichtliche Entwicklung des Kirchenkörpers durch die symbolisch-allegorische Deutung des Mittelalters bedingt oder herbeigeführt glaubten. Im Gegentheil: die Interpretationen der mittelalterlichen Symboliker kommen post factum, d. h. sie sind durch den Anblick des Bauwerks geweckt und eingegeben, nicht umgekehrt. So kann auch die im hohen Mittelalter uns entgegentretende Ausdeutung des kirchlichen Gebäudes als einer Darstellung des Kreuzgeheimnisses nur als eine aus der kreuzförmigen Gestalt gewisser Kirchenbauten abgeleitete, den Bautechnikern ursprünglich fremde Idee betrachtet werden, die jedenfalls auf die Entwicklung des Kirchenbaues keinen bestimmenden Einfluss geübt hat. Man hat als Beweis für einen solchen die in so vielen Kirchen vom 11.—14. Jahrhundert beobachtete Eigenthümlichkeit angeführt, dass die Achse des Chors nicht in der Fortsetzung der Längenachse des Langhauses liegt, sondern eine Brechung erleidet, welche die Neigung des Hauptes des am Kreuze sterbenden Erlösers wiedergeben

[1] Gregor. M.: ‚In aedificio lapis lapidem portat, et qui portat alterum, portatur ab altero. Sic in sancta ecclesia unusquisque et portat alterum et portatur ab altero, ut per eos aedificium caritatis surgat.' Das ‚aedificium caritatis' ist aber die Fortsetzung der irdischen Existenz des Gottmenschen. — Vgl. für diesen Gegenstand weiter Mone im Anz. f. Kunde d. Vorzeit IV (1835) 493 f. — Schnaase bei Didron Ann. arch. XI 167. — G. Weber in seinen Kirchl. Baubriefen II (Magdeb. 1862). — Für die mittelalterliche Auffassung verweise ich namentlich noch auf Hugon. de S. Victor. Instit. monastic. serm. I (Opp. II [Rothom. 1648] 479), und Mabillon. Vet. Anal. (Par. 1723) p. 440.

soll[1]. Denn nach dieser Auffassung stellt das Chorhaupt den Kopf des Gekreuzigten, der Kapellenkranz um dasselbe (in französischen und spanischen Domen) die Dornenkrone, das Querhaus die ausgebreiteten Arme, das Langhaus den Leib desselben dar; die Thürme am Eingang desselben wären die Nägel u. s. f. In S. Nicolas bei Nancy[2] hat die Achse des Langhauses selbst eine zweite Brechung in dem westlichen Joch, so dass man hier ausser der Indication des im Tode geneigten Hauptes des Erlösers auch diejenige der Stellung der Füsse am Kreuze hat finden wollen. Das sind offenbar Phantasien. An manchen Orten (z. B. S. Magdalenen in Oxford, in Schlettstadt an der Franciscanerkirche) ist die Brechung der Achse unzweifelhaft durch den Lauf einer nicht zu verlegenden Strasse oder des Flusses bedingt. In einem merkwürdigen Beispiel ist uns urkundlich aufbewahrt, dass die Nachlässigkeit des Architekten die Schuld an der beregten Erscheinung trug[3]. In vielen Fällen wird sie dadurch bedingt gewesen sein, dass man im Mittelalter beim Bau der Kirchen häufig keine den ganzen Bau umfassenden, ausgearbeiteten Pläne hatte, und man an einem Bautheile viele Jahre hindurch fortarbeitete, während der andere, z. B. der noch erhaltene Chor, zu Zwecken des Gottesdienstes durch hohe Bretterverschläge abgetrennt war, so dass die Möglichkeit einer fortwährenden Orientirung der einen Achse an der andern entfiel. Die Achsenabweichung wird demnach in der Regel auf bestimmte locale Verhältnisse oder auf die Unfähigkeit bezw. Nachlässigkeit der Bauleitung zurückzuführen sein. Damit ist nicht ausgeschlossen, dass sie, nachdem jene symbolische Interpretation im 14. Jahrhundert einmal aufgekommen war, nicht hier und da mit Rücksicht auf dieselbe von Anfang an beabsichtigt war; aber diese Annahme ist bis jetzt durch urkundliche Angaben nicht erhärtet.

Atrium. Das Atrium, welches in der altchristlichen Basilika als ein von Säulen umschlossener, für den Aufenthalt der Büssenden und die Aufstellung des heiligen Brunnens bestimmter Vorraum vorgelegt war, hat sich in einzelnen Fällen bis tief ins Mittelalter erhalten; noch heute zeugen die Atrien von S. Ambrogio in Mailand und S. Clemente in Rom von dieser ursprünglich allgemeinen Disposition. Diesseits der Alpen nahm dieser Vorraum vor der Kirche allmählich eine veränderte Bestimmung und Gestaltung an. Die Säulenhallen fielen bald weg und der Platz war offen oder einfach umfriedet; er wurde der Freihof für das über die Wände der Kirche hinaus erweiterte Asylrecht, er wurde seit der karolingischen Zeit für die Abhaltung der Sendgerichte und anderer öffentlichen Rechtshandlungen bestimmt, er wurde seit dem zweiten Jahrtausend durchweg Todtenacker. Die Bezeichnung Paradisus ging vielfach auf ihn über; die Anpflanzung (in Deutschland stand hier durchweg die Linde) oder der Garten, an dessen Anblick sich die hier ins Gotteshaus Eintretenden erfreuten, kann als ein letzter Nachklang der altchristlichen Vorstellung von

[1] Auch Viollet-le-Duc Dictionn. II 58 hält diese ‚den Ideen des Mittelalters entsprechende' Erklärung nicht für ausgeschlossen. Vgl. über den Gegenstand weiter Ayzac in der Revue de l'art chrét. IV 591. Ebd. XXXII 29. — Otte I [5] 39.

[2] Benzelin Atlas (Toul-Nancy) pl. 13. Ein sehr unvollständiges Verzeichniss zahlreicher Kirchen mit Achsenabweichung gibt Otte a. a. O.

[3] Ich habe das an der Kirche der Coelestiner in Metz (Kunst u. Alterth. in Elsass-Lothr. III 674) nachgewiesen. Diese zwischen 1371—1409 entstandene Hallenkirche hatte eine so bedeutende Abweichung der Chorachse von der Achse des Langhauses, dass der Architekt laut der handschriftlichen Chronik des Lutange aus Verdruss darüber starb (‚honteux d'avoir fait son œuvre ainsi tortue, en mourut de deuil et de tristesse').

dem Aufenthalt der Seligen als einem Garten betrachtet werden (vgl. I 283). Es mag damit zusammenhängen, dass hier, an den Wänden, die das Coemeterium umschlossen, oder an der Aussenseite der Kirche (wie in S. Georg auf der Reichenau), das Paradies oder das jüngste Gericht gemalt wurde. ‚*Paradisus*', sagt Durandus (I 3, 21), ‚*depingitur, ut aspicientes ad delectationem praemiorum alliciat, Infernus, ut ex formidine poenae a vitiis deterreat.*' Aber schon lange vor Durandus war, wie das Gedicht Alcuins und das Beispiel der Reichenau zeigen, das Weltgerichtsbild in Beziehung zu dem Coemeterium gesetzt; man kann eine solche auch da anerkennen, wo es, wie in S. Angelo und vielfach noch in späteren Jahrhunderten, über dem Eingang der Westseite, also dem Chor gegenüber, angebracht war. Es bildete hier den Abschluss der bildlichen Darstellungen, wie es in der Liturgie den Abschluss des Kirchenjahrs bildet und einstmals den Abschluss dieser Menschen- und Weltgeschichte bilden wird. Auch hier tritt also die Beziehung eines der allerwichtigsten Bestandstücke der mittelalterlichen Ikonographie zur Liturgie in die schärfste Evidenz.

Weltgerichtsbilder.

Wir haben gesehen, wie das Weltgericht in der altchristlichen Kunst zunächst nur angedeutet, dann, in Paulins Basilika zu Fundi (um 402) und in S. Apollinare Nuovo in Ravenna[1], in der Scheidung der Lämmer und der Böcke veranschaulicht, endlich ein erstes Mal in der barberinischen Terracotta vorgestellt war[2].

Wie sich seit den apostolischen Zeiten in der christlichen Litteratur die Vorstellungen über diesen letzten furchtbaren Vorgang, der die Phantasie der mittelalterlichen Völker seit dem 6. Jahrhundert in steigendem Masse beschäftigt hat, ausbildeten, ist seiner Zeit in meinen und Springers Studien über diesen Gegenstand eingehend aufgewiesen worden. Man ersieht aus diesen Darstellungen der Theologen, Dichter, Mystiker, dass die mittelalterlichen Vorstellungen, wie nicht anders zu erwarten stand, durchaus auf den bekannten Schriftstellen fussen, in welchen die ersten Elemente der späteren bildlichen Darstellungen gegeben sind (Matth. 24, 30; 25, 31. Marc. 13, 27. Offb. 20, 11); so der weisse Thron, das Erscheinen des Menschensohnes auf den Wolken, die Auferstehung der Todten, der feurige Pfuhl, die aufgeschlagenen Bücher, die Posaunenengel, das Zeichen des Menschensohnes, die vier Winde oder Himmelsgegenden, von denen die Erwählten sich zusammenfinden, die Schafe und Böcke. Diese Züge sind in der nachapostolischen (Didache, Petrusapokalypse) und patristischen Litteratur (Origenes, Hippolytus, Commodian, Ephrem, Basilius, Joh. Damascenus) weiter entwickelt worden. Sobald die führende Rolle in der Litteratur an die germanischen Völker übergeht, bemerken wir zunehmende Betonung des Weltgerichts in Predigt und Hymnen;

[1] Garrucci tav. 284[4].

[2] Vgl. I 203. — Real-Encykl. II 985. — Piper Bilderkreis S. 54 f. — Von den Bearbeitungen des Gegenstandes für die spätere Zeit dürften jetzt nur mehr in Betracht kommen: Jessen Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo. Berl. 1883. Dazu Janitschek Lit. Centralbl. 1884, Nr. 14. — G. Voss Das jüngste Gericht in der bild. Kunst des frühen Mittelalters. Leipz. 1884. Dazu ders. Aus der Berl. Hamilton-Bibliothek (Zeitschr. f. bild. Kunst XIX [1884] 335 f.). — Kraus Die Wandgem. in der S. Georgskirche auf der Reichenau S. 15 f. — A. Springer Das jüngste Gericht, eine ikonograph. Studie (Repert. f. Kunstwissensch. VII [1884] 375 f.). — Portig Das Weltgericht in der bildenden Kunst. Heilbronn 1885. — Das Weltgericht in der bildenden Kunst (Organ für christliche Kunst XXI [1871] 4). — Detzel I 532. — Bouillet Le jugement dernier dans l'art aux douze premiers siècles (Extr. des Notes d'art et d'archéologie.). Par. 1895.

die Vorstellungen, welche vielfach an des Pseudo-Hieronymus Gedicht von den fünfzehn Zeichen des jüngsten Tages anknüpfen, werden vertieft und gewinnen namentlich hinsichtlich der Schilderung der Schrecken des Ereignisses an Deutlichkeit und plastischer Kraft. So in dem Hymnus ‚De die iudicii' [1], in den von Beda (Hist. eccl. V) geschilderten Visionen der Hölle und des Fegfeuers, in Walahfrieds bekannter Vision des Wettin, welche die Ueberführung zu den späteren Gesichten des Mittelalters (die eines Mönches um 1139; der hl. Gerardesca von Pisa, um 1240; der hl. Brigitta von Schweden; des hl. Vincentius von Ferrer, ca. 1419; der hl. Katharina von Bologna) bilden [2]. Im Frankenreiche hatte bereits Venantius Fortunatus das Gericht beschrieben; jetzt wendet sich die karolingische, lateinische und bald auch die deutsche Poesie dem Gegenstand mit Vorliebe zu. Paulin von Aquileja (‚De nativitate Domini') [3], Hrabanus Maurus (‚Rhytmi de fide cath.'), Alcuin (in zwei Tituli, für Gorze, nicht S. Avold, und für S. Amand in Salzburg) [4], Florus von Lyon [5], der Verfasser der ‚Versus de evangelio ad picturam' in S. Gallen [6], Ekkehart IV in seinen Versen für Mainz sind Zeugen für das Interesse, welches die gelehrte Dichtung dem Gegenstand zuwandte, während Kynewulfs ‚Crist' [7], Muspilli [8], der Heliand den Antheil der Volkspoesie aufweisen, und endlich das auf dem Grunde älterer Sequenzen [9] sich aufbauende, dem Thomas von Celano zugeschriebene, vielleicht von Latino Malabranca um 1278 redigirte ‚Dies irae' in unnachahmlichen, durch die Aufnahme in das Missale der Kirche zu höchstem Ansehen gestiegenen Strophen die kommenden Schrecken des jüngsten Tages feiert [10]. Man sieht, dass die Kirche darauf ausging, den wilden Sinn dieser jugendlichen Völker, die unbändige Kraft der neuen Eroberer durch die Bilder der letzten Dinge zu bändigen, wie das der griechische Missionär Methodius bei dem Bulgarenfürsten Bogoris nach dem Zeugnisse des Theophanes Continuator thatsächlich vollbrachte, indem er das Weltgericht an die Wand eines Jagdhauses malte. Dem entspricht der Befund der Monumente (s. oben II 69). Bei den Griechen tritt die Darstellung freilich selten auf, und wo sie sich bis tief ins 10. Jahrhundert findet, zeigt sie eine geringe Entwicklung, die mit der des Abendlandes keinen Vergleich aushält und wiederum beweist, dass auch für dies Sujet von einer führenden Rolle des Byzantinismus keine Rede sein kann. So im Chludow-Psalter, wo der Teufel als Kynocephal gemalt ist; in den Homilien Gregors d. Gr. (Pariser Nationalbibl. Graec. 510 [11]), wo der reiche Prasser in der

[1] Bei Daniel I Nr. 161.

[2] Vgl. meine Ausführungen in: Wandgemälde in der S. Georgskirche auf der Reichenau S. 18.

[3] Bei Dümmler I 146.

[4] Ebd. I 330. 338. [5] Ebd. II 348.

[6] Ebd. II 480.

[7] Dietrich bei Haupt in der Zeitschr. für deutsches Alterth. IX (1852) 204.

[8] Vgl. Ausgabe Schmellers (Münch. 1832) S. 28, Vers 49—106.

[9] Vgl. über diese ersten Formen des Dies irae C. Bock in den Freib. Christl. Kunstbl. 1868, Nr. 79 und A. Boucherie Mélanges latins et baslatins. Par. 1875.

[10] Zu der seiner Zeit von mir gesammelten Litteratur über diesen Gegenstand kann noch nachgetragen werden die Vision Landelins (Vita s. Columb., Acta SS. Iun. II 188 sq. 208[a]—1067[e]); diejenige Elisabeths von Schönau (ibid. Iun. IV 626 sq.: bona et mala opera sua videt appendi in statera); Honorius' v. Autun Elucid. (Migne 1159—1164); Hildegards Scivias und das niederdeutsche Gedicht, welches Roth ‚German.' XXXIII (1887) 93 herausgegeben hat; weiter das altdeutsche Gedicht des 12.—13. Jahrhunderts im Anzeig. f. Kunde d. Vorzeit III 35; die 15 Zeichen bei Sommer in der Zeitschr. für deutsches Alterth. III 523; Bertholds von Regensb. Predigten, herausgeg. von Gobel, II (Schaffhausen 1850 f.) 176—177. 268 f. 301 f. 404; Iac. de Voragine Leg. aurea.

[11] Abbild. bei Voss S. 43.

Hölle erscheint. Als die älteste griechische Wiedergabe des Sujets gilt Springer diejenige im Cosmas Indicopleustes [1], wo aber aller Nachdruck auf den Triumph Christi und die Auferstehung gelegt wird und das eigentliche Gericht zurücktritt, denn man sieht hier nur unter dem in der Mandorla auf dem Polsterstuhl thronenden Erlöser zunächst acht zu ihm emporblickende Engel, darunter die Apostel (13!) und unter diesen aus der Erde emporsteigende Köpfe, die Andeutung der Auferstehenden. Die Miniatur des griechisch-lateinischen Psalteriums der Hamilton-Sammlung [2] gehört schon dem 13. Jahrhundert an. Christus sitzt hier ohne Mandorla auf dem Throne, hinter ihm eine Schar von Engeln, von Maria und Johannes dem Täufer begleitet, dann je sechs Apostel als Beisitzer rechts und links, endlich rechts die Gruppe der Auserwählten, links die vom Flammenstrom umflossene Hölle und die Scene der Seelenwägung. Einfacher ist die Darstellung in einer andern Psalterhandschrift der Hamilton-Sammlung [3], aus dem 12. Jahrhundert, wo die Stelle: *‚paravit in iudicio thronum suum et ipse iudicabit orbem terrae, in aequitate, iudicabit populos in iustitia‘*, illustrirt ist. Christus sitzt auch hier ohne Mandorla auf dem Polsterstuhl, das Buch mit der Rechten haltend, neben ihm je ein Posaunenengel, weiter rechts ein Palmbaum mit der Versammlung der Auserwählten, links die Verstossenen. Auch das Mosaikbild in Torcello (s. oben Fig. 44) wird durchweg als byzantinisch bezeichnet, und selbst Springer [4] sieht in ihm ein Uebergreifen der byzantinischen Kunst über ihren natürlichen Wirkungskreis hinaus. Es zeigt unter dem *Descensus ad inferos* in einem zweiten Horizontalstreifen den von der Mandorla umstrahlten Erlöser auf dem gedoppelten Regenbogen thronend (ohne Stuhl!), die Hände mit den Wundmalen ausstreckend; rechts und links Maria und der Täufer und je sechs Apostel als Beisitzer, im Hintergrund die Engel. In dem dritten Horizontalfelde steht der Thron mit dem Buch des Lebens (die Etimasie), zur Seite knien Adam und Eva, und stehen Seraphim; rechts und links die Auferstehung der Todten; in dem nun folgenden Streifen sieht man Michael mit der Seelenwage, rechts die Schar der Auserwählten, links die der Verdammten. Darunter in einem letzten, von dem Portal zerschnittenen Felde rechts die Himmelspforte, zu der Petrus und ein Engel Einlass gewähren, der reuige Schächer mit seinem Kreuze, Maria als Orans, Abraham, ein Kind in seinem Schooss, andere zur Seite stehend; auf der ontgegengesetzten Seite die nackten Gestalten Lucifers und der Verdammten.

Diese Disposition hat in der That manche Aehnlichkeit mit der sehr detaillirten Anweisung des Malerbuches [5], deren ausgiebigste monumentale Reproduction Didron [6] in dem jüngsten Gericht der Klosterkirche der Panagia Phaneromeni zu Salamis findet, welches 1755 gemalt wurde. Gleichwol muss ich Anstand nehmen, auf Grund dieses Mosaiks von Torcello und der wenigen uns aus älterer Zeit gebliebenen byzantinischen Darstellungen des Sujets den byzantinischen Typ des Weltgerichts zu construiren. Die uns erhaltenen älteren byzantinischen Denkmäler sind an Zahl so gering, dass sich ein bestimmter Schluss kaum rechtfertigen liesse. Torcello bietet kaum einen Zug, der sich nicht auf den abendländischen Darstellungen wiederfände. Man hat die bekleidete Darstellung der Auferstehenden als specifisch byzantinisch hin-

[1] Garrucci tav. 153 [2].
[2] Voss S. 54, mit Abb.
[3] Ebd. S. 63, mit Abb.
[4] A. a. O. S. 403.
[5] Deutsche Ausgabe S. 268 f.
[6] Ebd. S. 269.

gestellt; aber auch sie ist dem Abendland nicht fremd, wie die Wiesbadener Miniatur beweist. Eher könnten die Etimasie und die gehäuften episodischen Figuren für byzantinistisch angesprochen werden. Alles in allem genommen, scheint mir bis jetzt wahrscheinlich, dass die Entwicklung des Weltgerichtsbildes sich zunächst und wesentlich im Occident abgespielt hat und dass die occidentale Entwicklung die griechische Kunst, namentlich auch das Werk in Torcello, stark beeinflusst hat. Das gilt auch für jenes schöne Elfenbein des Stuttgarter Museums, welches oben den von der Mandorla umgebenen, auf der Iris sitzenden Rex gloriae, dann die der Himmelfahrt des Herrn nachsehenden Apostel mit der heiligen Jungfrau in einem das Paradies darstellenden Baumgarten (Fig. 247), unten Christus in der Vorhölle und die sich aus den Gräbern erhebenden Todten zeigt[1]. Im Grunde kann weder dieses Stuttgarter Elfenbein noch die Miniatur des Cosmas eigentlich zu der Classe der Weltgerichtsbilder gezählt werden. Sie stehen vielmehr zu den den Uebergang zu diesen bildenden Darstellungen: und diese culminiren in dem Rex gloriae oder der Maiestas Domini, welche den Artikel *‚Ascendit ad coelum sedet ad dexteram Dei‘* zum Ausdruck bringt, weshalb, wie wir oben sahen, die Himmelfahrtsscene aufs engste mit ihr verbunden erscheint, wie sie andererseits die Ueberleitung bildete zu dem folgenden Satz des Glaubensbekenntnisses: *Unde venturus est iudicare vivos et mortuos.* Dem entspricht die Entwicklung des Weltgerichtsbildes im Abendlande. Das älteste hier zu erwähnende wäre wol das von Abt Benedict nach Weremouth aus Italien mitgebrachte[2], worüber uns aber jede nähere Kunde fehlt. Aber gleich die beiden ältesten uns erhaltenen Denkmäler zeigen den Rex gloriae, zunächst die irische Miniatur in S. Gallen[3] mit zwei Posaunenengeln, darunter die Apostel mit Büchern (8. Jahrhundert); und die Elfenbeinplatte des South Kensington Museums zu London (9.—10. Jahrhundert)[4] eine weitere Entwicklung, indem nun auch die Auferweckung der Todten, das Nahen der Seelen in Gestalt von Tauben, die der Beseligten an der Himmelspforte be-

Fig. 247. Stuttgarter Elfenbein. (Nach Heideloff, Die Kunst des Mittelalters in Schwaben.)

[1] Abbildung bei Heideloff Kunst des Mittelalters in Schwaben (Stuttgart 1855) Taf. IX.

[2] Vgl. oben I 472 und Beda Vita bb. abbat. Wiremuth. et Girv. l. c.; ferner Mabillon Act. Ord. s. Bened II. — Didron Hist. de Dieu p. 5. — Diehl Bulletin de correspond. héllén. VIII (1884) 275.

[3] Vgl. oben I 619. — Keller in Mitth. d. Antiq. Gesellsch. in Zürich VII, 3 Taf. VI.

[4] Westwood p. 116, Nr. 58. 112. Maskell Catal. p. 100.

grüssende Engel auftreten, rechts die Höllenstadt mit dem die Verstossenen verschlingenden Ungeheuer erblickt wird. Die frühromanischen Sculpturen Frankreichs beschränken sich zum Theil auf den von den Evangelistenemblemen umstandenen Rex gloriae, unter welchem die beisitzenden Apostel geordnet sind (Chartres); S. Gilles und Arles in der Provence geben ihn ebenso, mit Hinzusetzung der Scheidung der Gerechten und Verstossenen; in Moissac (Fig. 248) sieht man den Rex gloriae, diesmal mit der Krone, zwischen zwei Engeln und den evangelistischen Symbolen, während rechts und links und in einem untern Felde bärtige Krieger und Könige den Hofstaat des Richters bilden. Daneben freilich bemerken wir in deutschen Handschriften des 9. und 10. Jahrhunderts (Cod. aureus von S. Emmeram, Predigten des Gregor von Nazianz in Paris, Evangeliar Kaiser Otto's II zu Gotha [1]) eine Verbindung mit der Darstellung des Gleichnisses vom armen Lazarus und dem reichen

Fig. 248. Das jüngste Gericht. Tympanon in Moissac.

Prasser (Luc. 16, 19—21). Wieder in einer andern Verbindung finden wir den Rex gloriae mit den Posaunenengeln in dem Benedictionale Aethelwolds[2], mit den Seraphim und Cherubim in der Beschreibung des Gemäldes von Gorze bei Alcuin[3], wo die klugen Jungfrauen mit ihren brennenden Lampen auftreten, während in dem zweiten Alcuinschen Gedichte die vom Tode Erweckten vor das Tribunal des Erlösers gerufen werden. Die Verse von S. Gallen, die des Florus und Ekkehart betonen das Beisitzen der Apostel neben dem Richter, Letzterer wieder die Scheidung der Schafe und Böcke, während in dem Utrechter Psalter verschiedene Scenen — das Grab Christi, die Kirche als offener Giebelbau

[1] Ueber die Offb. 20, 11—15 und Joh. 5, 28 entwickelnden Miniaturen der Bamberger Apokalypse (Oeffentl. Bibl. Nr. 311) und des Bamberger Evangelistars in München (Cim. 54) siehe Piper Bilderkreis S. 55. — Detzel I 545.

[2] Archaeol. Brit. XXXIV.

[3] Dümmler l. c. I 330.

mit Altar und Hängelampe, die Himmelfahrt, neben der Ecclesia der Engel die Beseligten herbeirufend, die Verworfenen mit der Lanze zurückstossend, in der Ecke Christus aus der Vorhölle emporsteigend, den Fuss auf den Teufel setzend — geschildert sind. Springer hat mit Recht den Zusammenhang dieser Vorstellungen des Utrechter Psalters mit den Artikeln des Credo und dem noch in den Kanzelsculpturen der Pisaner Schule festgehaltenen Cyklus der Passionsscenen erkannt.

Aber alle diese bisher erwähnten Werke und Schilderungen lassen erkennen, dass in dem ersten Jahrtausend die Weltgerichtsbilder nicht feste Gestalt gewonnen hatten, dass man vielmehr theils über fragmentarische Andeutungen, theils über tastende Versuche nicht hinausgekommen war. Erst mit dem ausgehenden 10. und dem 11. Jahrhundert gewinnt die künstlerische Darstellung des Sujets festern Boden[1]. In S. Georg auf der Reichenau (Fig. 249) ist

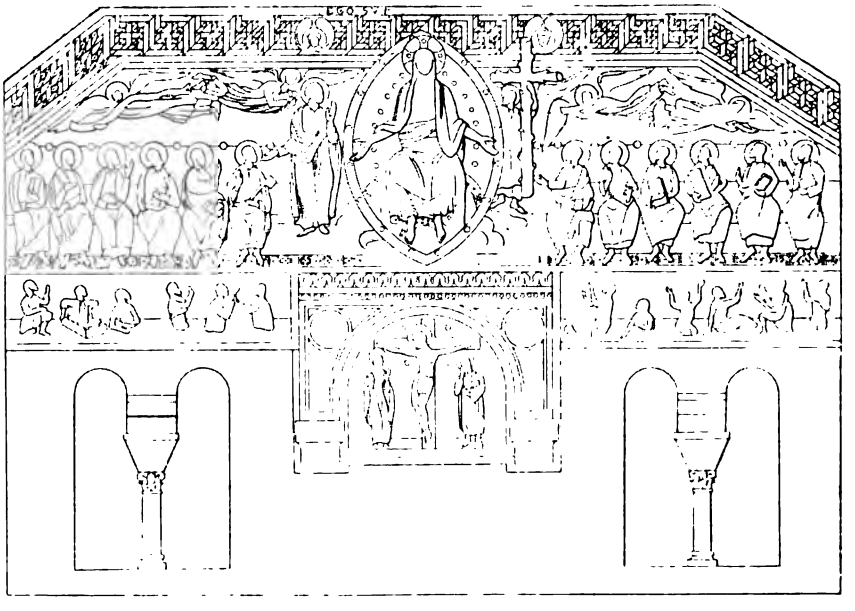


Fig. 249. Das jüngste Gericht. Wandgemälde in der S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau. (Nach Kraus.)

die alte Verbindung mit den Passionsscenen noch nicht völlig gelöst, indem hier noch die Kreuzigung unter dem Gerichte geordnet ist; bewahrt wird der Rex gloriae in der Mandorla, neben ihm sitzen die Apostel als Beisitzer; das darunter gestellte Feld zeigt die Auferstehung der Todten; über der ganzen Scene schweben Posaunenengel. Rechts vom Herrn steht Maria fürbittend, links ein das Kreuz haltender Engel. Das jüngst entdeckte, etwa um 1050, also ein halbes Jahrhundert nach dem Reichenauer, entstandene Fresco in dem württembergischen Dorfe Burgfelden (s. oben S. 56 f.)[2] zeigt eine weitere Entwicklung, indem hier auch die Scheidung der Guten von den Bösen auftritt; im übrigen ist es gewiss von der Reichenau abhängig, zu der, wie es

[1] Denn über das auf Anordnung des Bischofs Guido († 961) in der Vorhalle des Domes zu Auxerre angebrachte Weltgerichtsbild fehlen uns leider nähere Nachrichten (vgl. Piper Ueber den christlichen Bilderkreis S. 54).

[2] Vgl. Keppler Archiv f. christl. Kunst 1893, Nr. 1—3, mit Abbild.

scheint, die Gegend in naher Beziehung stand. Einen grossen Schritt weiter führt uns die erste monumentale Darstellung des Sujets jenseits der Alpen, in S. Angelo in Formis (s. Fig. 250), mit dem das ebenfalls wol um 1070 zu setzende Fresco in S. Nicola di S. Vittore bei S. Germano[1] zusammenzuhalten ist. In S. Angelo sind die Posaunenengel wieder im obersten Felde geordnet, dem vier andere unterstellt sind; das zweite und dritte sind von der Gestalt des auf einem mit einem Teppich belegten Polsterstuhl sitzenden, die Wundmale an den Händen aufweisenden, von der Mandorla umzogenen Richters durchbrochen; im zweiten Felde nahen sich Engel dem Erlöser; im

Fig. 250. Das jüngste Gericht. Wandgemälde in S. Angelo in Formis. (Nach Kraus.)

dritten sitzen die Apostel mit zu Gericht; im vierten vollzieht sich die von Engeln verkündete Scheidung der Geister; im untersten sehen wir die Beseligten im Paradies und die Verstossenen in der Hölle. Eine Erweiterung erfährt die Vorstellung zunächst durch Detaillirung der Höllenstrafen: in Otranto, wo (um 1163—1166) ein seltsames Werk die Hölle schildert; ein grosser Baum scheidet zwei Felder, welche unten wilde Thiere bergen, oben sitzen die Patriarchen Abraham, Isaak, Jakob, mit Kindern auf dem Schooss im Paradiese, in der Hölle thront Satanas, darunter nackte Menschen[2]. Also

[1] Lefort Études sur les mon. primitifs en Italie p. 276.

[2] Schulz Denkmäler d. Kunst d. Mittelalters in Süditalien. Taf. 45[1].

wieder nur ein Fragment, wie das auch auf dem Elfenbein zu Kopenhagen[1] der Fall ist. Einen ganz abweichenden Weg in der Schilderung des Ereignisses schlägt die Miniatur der ‚Revelationes s. Hildegardis' in Wiesbaden ein (p. III, vis. 12)[2]. Dies merkwürdige, bisher unedirte Werk des 12. Jahrhunderts zeigt den Richter, seine Wundmale aufweisend, in einer kreisförmigen Mandorla; ihm nahen, wie auf der Reichenau, Engel mit dem Kreuz und den Marterwerkzeugen; unter der Mandorla ein Posaunenengel mit grossem Spruchband. Unter demselben ein grosser Zirkel — man kann an den Höllentrichter denken —, den die personificirten vier Windgötter umstehen; Bäche (von Schwefel u. s. f.?) durchziehen den Trichter, in welchem die Verdammten sitzen — vielleicht ist aber hier auch nur die Illustration zu Matth. 24, 31 *(et mittet angelos suos cum tuba et voce magna, et congregabunt electos eius a quattuor ventis, a summis coelorum usque ad terminos eorum)* zu erkennen —; rechts davon eine Schar bekleideter Seligen, welche nach oben streben, links ebenfalls völlig bekleidete Verdammte, die sich die Haare zerraufen und die Gesichter verhüllen. In der Ecke rechts unten Todtenknochen, links der Infernus oder Satan in Ketten.

Einen Schritt weiter in der Schilderung der Hölle geht der ‚Hortus deliciarum' der Herrad von Landsperg, bei welcher wir bereits die später für die Divina Commedia so wichtige Zonenabtheilung des Infernum mit der Bestrafung bestimmter Sünden treffen. Die elsässische Aebtissin gibt überhaupt ein sehr reiches und äusserst detaillirtes Bild des Vorgangs[3]. In dem Evangeliar zu Wolfenbüttel[4] wird der Thron zum Altar, die Hölle fehlt, es erscheint nur ein kleiner Haufen an einem rothen Stricke einhergezerrter Teufel; dagegen tritt die Seelenwägung durch S. Michael hier auf.

Die mittelalterliche Malerei ist im allgemeinen dem in S. Georg auf der Reichenau und in S. Angelo eingeschlagenen Wege in der Darstellung des Weltgerichts treu geblieben, wenn auch die andeutungsweise Erzählung der ältern Zeit seit dem 12. und 13. Jahrhundert mehr und mehr durch breitere Erzählung und der symbolische Zug durch die Neigung zum Dramatischen ersetzt wird. Vielleicht ist letztere Erscheinung auf den Einfluss der geistlichen Schauspiele zurückzuführen. Eine solche Explication der Scenen bemerken wir in des Nikolaus von Verdun Altar zu Klosterneuburg, in den Fresken von Ramersdorf[5] und jenen zahlreichen Werken, an denen die gothischen Kirchen diesseits der Alpen so reich sind. Andererseits erhält sich in Handschriften auch noch vielfach die fragmentarische Behandlung, wie in der merkwürdigen Miniatur des beginnenden 13. Jahrhunderts im Missale des P. Felix von Savoyen (im Archivio di Stato in Turin)[6]. Wie man sich im äussersten Norden diese Dinge vorstellte, veranschaulichen die merkwürdigen Weltgerichtsbilder in Tegelsmora, Risingen und Ameneharads Rada in Schweden[7], welche wol dem 14. Jahrhundert angehören. In Risingen zeigt ein Deckengemälde inmitten zahlreicher biblischer Scenen den auf der Iris sitzenden, die

---

[1] Westwood p. 152, Nr. 73. 102. 103. Worsaae Fig. 393.

[2] Von der Linde Die Handschr. d. kgl. Landesbibl. in Wiesbaden (Wiesb. 1877) S. 22.

[3] Engelhardt Herrad von Landsp. (1818) S. 49; dazu Voss S. 58. Springer a. a. O. S. 399. In der neuen Strassburger Ausgabe ist das betreffende Bild noch nicht reproducirt. Die Engelhardtsche Ausgabe gibt nur wenige Details.

[4] Schönemann Hundert Merkwürdigk. d. Bibl. Wolfenbüttel (1849) S. 137. Jessen S. 16. Kraus S. 20, Anm. 7.

[5] Aus'm Weerth Taf. 47 f.

[6] Vgl. Noël in ‚L'art' 1884, Nr. 477.

[7] Mandelgren Taf. 19. 24. 35.

Wundmale der Hände und der geöffneten Brust zeigenden Rex gloriae, in dessen Mund zwei Schwerter stehen. Ringsum sind in drei halbkreisförmigen Medaillons unten die Seelenwägung durch Michael, rechts die Madonna mit den Beseligten unter ihrem Mantel, links der Höllenrachen mit den Verdammten geordnet. In Tegelsmora sitzt der Erlöser ohne Mandorla auf der Iris, die Füsse auf einen kleinen Kreis mit der Weltkugel gestellt, ein Schwert geht von seinem Munde aus. Unter ihm das Grabfeld, aus welchem die Todten auferstehen, über ihm die Posaunenengel; rechts kniet Maria bereits als Königin mit der Krone, hinter ihr öffnet Petrus den Beseligten das Thor zur Himmelsburg; links stösst der Teufel die Verdammten in den als Ungeheuer geschilderten Höllenrachen. Das Bild in Ameneharads Rada zeigt wieder Christus auf der Iris sitzend, dem ein Schwert horizontal durch den Hals geht, zwischen den knienden Gestalten Maria's und Johannes des Täufers, die Füsse auf den mit einem Kreuz gefüllten Globus gestellt, das Ganze von einer in vier Halbkreise ausladenden Mandorla umschlossen, um welche die Posaunenengel und die von zwei Engeln rechts und links vorgenommene Seelenwägung geordnet sind. Darunter die Auferstehung der Todten, neben welcher rechts der lange, aus geistlichen und weltlichen Ständen sich zusammensetzende Zug der Beseligten und der ebenso lange Zug der Verdammten sich bewegen, die bis auf einen gekrönten Fürsten, einen mit der Mitra begabten Prälaten und einen die Cuculle tragenden Mönch gänzlich unbekleidet sind.

Fig. 251. Das jüngste Gericht. Sculptur am Portal der Kathedrale Notre Dame zu Paris.

Mit dem 12. Jahrhundert stellt sich auch die Behandlung des Sujets in der Plastik ein, wofür wir die hervorragendsten Beispiele in der französisch-burgundischen Kunst (S. Trophime zu Arles, Autun, Notre Dame zu Paris, um 1250 [Fig. 251], Amiens, Bourges, Reims, Chartres, Rouen) finden. Doch hat auch Deutschland ausgezeichnete und zahlreiche Werke der Sculptur hier aufzuweisen (Wetzlar, Bamberg, S. Lorenz in Nürnberg, Schöngrabern, Mainz, ca. 1200; Wechselburg, Kanzel; goldene Pforte zu Freiberg; Vorhalle zu Freiburg [Fig. 252]; Esslingen, Ulm, Augsburg). In der romanischen Zeit begegnet man, wie an der Galluspforte zu Basel, auch noch einer mehr andeutungs-

weisen Erzählung. Ausführlicher wird die Schilderung schon in der Zeit des Ueberganges, wie auf den grossartigen Werken zu Arles und Autun; die Verbindung mit der encyklopädischen Richtung des 13. Jahrhunderts, die

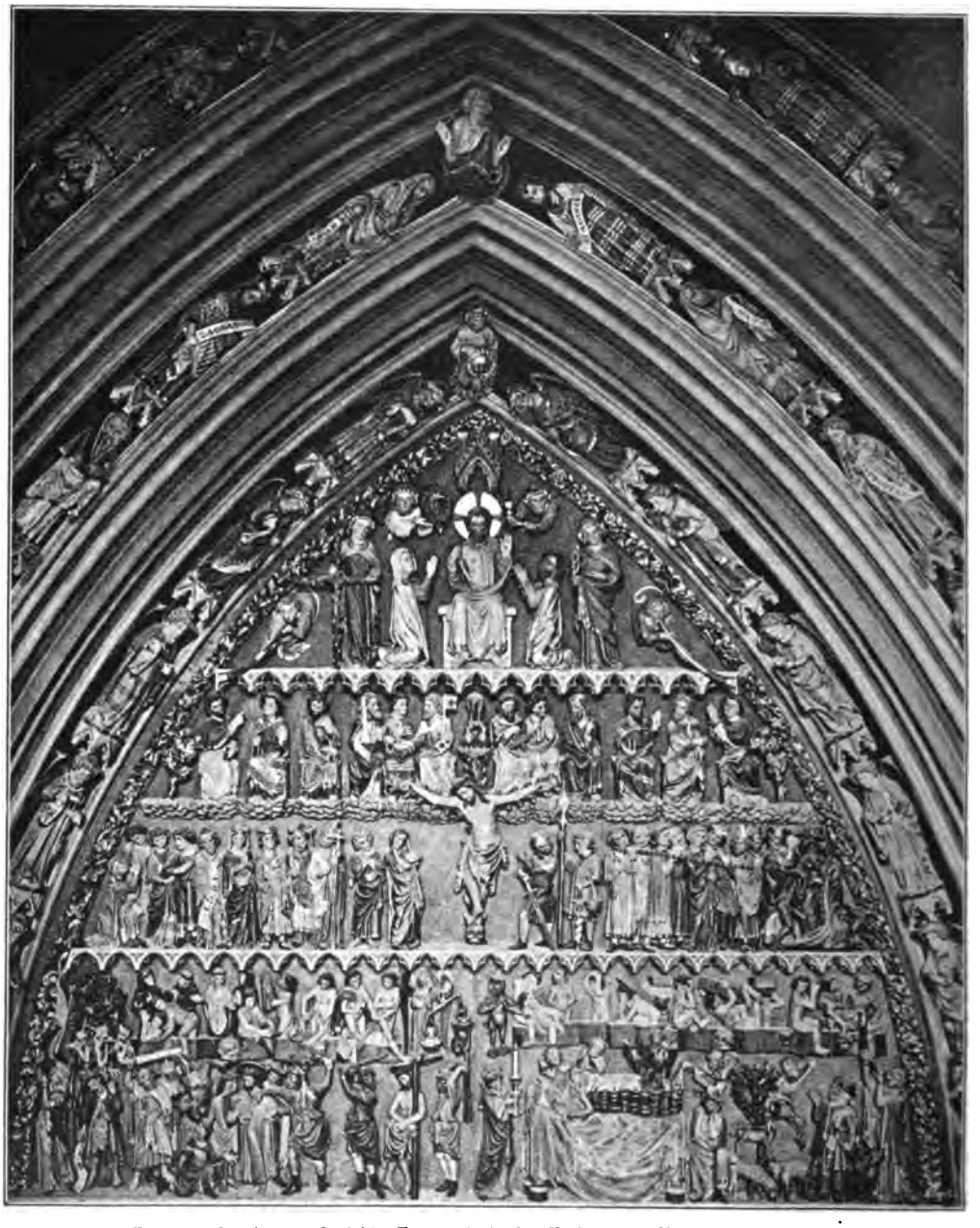


Fig. 252. Das jüngste Gericht. Tympanon in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg.

Hereinbeziehung der typologischen Beziehungen erweitert die Darstellung in dem Zeitalter der Gothik, und die Bildung der Giebelfelder der Portale im Spitzbogenstil wirkt auf die räumliche Vertheilung der Sujets in horizontal gegliederten Feldern eigenthümlich ein. Der Rex gloriae in der Mandorla

erhält sich in der romanischen Periode noch (wie in Autun, Vezelay), um dann in der gothischen dem ohne Strahlenkranz frei thronenden Erlöser zu weichen. Die segnende Hand des Erstern wird durch die geöffneten, die Wundmale aufweisenden Hände des Heilands ersetzt. Zeigen die plastischen

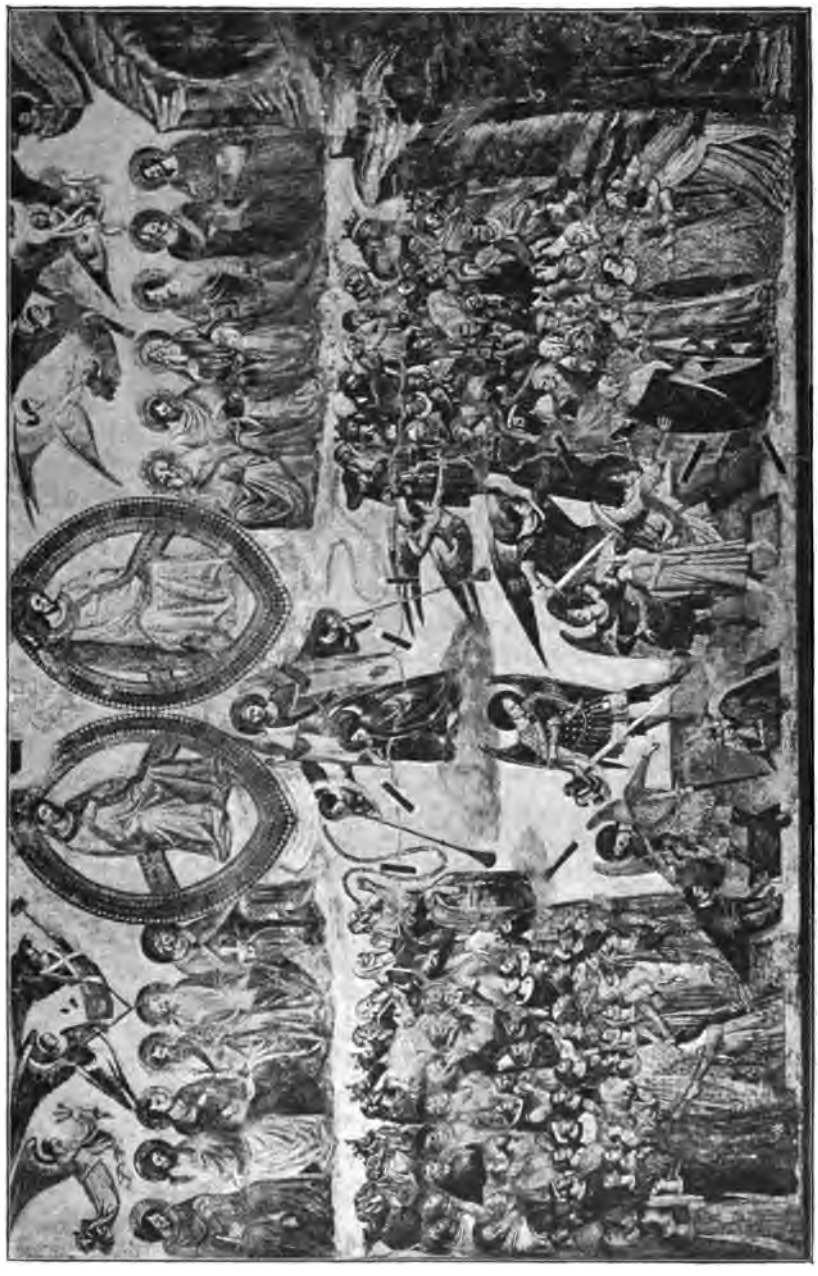


Fig. 253. Das jüngste Gericht. Fresco im Camposanto in Pisa.

Schöpfungen des Nordens eine starke Verwandtschaft mit denjenigen der Malerei, so begegnen wir in Italien schon seit dem 13. Jahrhundert einer scharfen Trennung malerischer und plastischer Motive, so namentlich in der Pisaner Schule, wo wir die concentrirte Zusammenfassung des überlieferten

Gedankenkreises und die Vorliebe für die Schöpfung bewegter nackter Gestalten und kräftiger Charakterköpfe finden. Demnach fällt der Hauptnachdruck auf die psychologische Schilderung der Auferstandenen. Niccolò Pisano und seiner Schüler Kanzelsculpturen in Pisa, Siena, Pistoia, der Façadenschmuck zu Orvieto, der silberne Altarvorsatz im Dom zu Pistoia (14. Jahrhundert) sind die Hauptwerke dieser Richtung, an welche in mehr als einer Beziehung doch auch die monumentale Malerei der italienischen Renaissance anknüpft. In ihr kann die fortschreitende Dramatisirung des Gegenstandes als das eigentlich Charakteristische betrachtet werden. Diese Dramatisirung ergreift auch die Hauptfigur, die des Richters, welcher in der ältern Kunst durchaus unbewegt, wie ausdrücklich betont wird, *sine furore et ira, in ea forma quae ascendit* (Honorius), als zum Weltgericht kommend auf seinem Thron oder auf der Iris geschildert wird. Schon Giotto's berühmtes Fresco in der Arena zu Padua (1306) zeigt die Gestalt des Herrn zwar noch immer in der Mandorla, aber bereits von innerer Bewegung durchzittert; noch mehr tritt das im Camposanto zu Pisa uns entgegen, wo der Richter mit hoch erhobener Hand in hellem Zorn den Fluch gegen die Verdammten zu schleudern scheint (Fig. 253). Michelangelo hat in der Sistina diesen Zug übernommen, während Fra Bartolommeo zu der mitleidsvollen Aufweisung der Wunden zurückkehrt, der milde Geist Fra Angelico's bald der einen bald der andern Auffassung sich nähert. Das grosse und merkwürdige Wandgemälde des Pisaner Camposanto führt auch andere Neuerungen ein. Man sieht hier Maria gleich dem Herrn in einer Mandorla neben ihm wie zu Gericht sitzen; den Vordergrund nimmt das den italienischen Coemeterien mit ihren durch Platten belegten Fluren abgesehene Grabfeld ein, aus dessen geöffneten Abtheilungen die Todten durch die Engel emporgeholt werden. Was weiter hier in der Charakterisirung der Beseligten wie der Verstossenen nach den verschiedensten Ständen, geistlichen wie weltlichen, geleistet wird, überflügelt alles früher Dagewesene und lässt ebenso wie die daneben geordnete Hölle die Einwirkung Dante's erkennen. Eine solche Iuxtaposition bezw. Zerlegung der drei Scenen des Gerichts, der Hölle und des Paradieses hat auch Orcagna in der Cappella Strozzi in S. Maria Novella beliebt, wo wir vor allem die selige Gemeinschaft der Begnadeten im Paradies und die symmetrische Anordnung dieser Scene bewundern. Die Idee des Rex gloriae ist hier ganz verlassen, der Richter erscheint in Ansehung des Raumes nur aus den Wolken heraus in halber Gestalt. Fra Angelico hat den Gegenstand, wie in den beiden Tafelbildern der Accademia zu Florenz und dem früher im Besitze des Lord Dudley, jetzt in dem des Berliner Museums befindlichen Hauptwerke behandelt. Der Anschluss an das Bild des Camposanto scheint im allgemeinen sofort ersichtlich. Das italienische Grabfeld, wie wir es heute noch in S. Lorenzo fuori le mura in Rom sehen, nimmt den Vordergrund ein; Christus ist von der Mandorla umgeben, die ein Kranz von Engeln trägt. Der Chor der Apostel ist rechts und links geordnet. Der Hauptwerth der Bilder besteht in der wunderbaren Schilderung der Andacht und Seligkeit auf dem Antlitz und in der Haltung der Beseligten, während die Fähigkeit der Wiedergabe bei dem bösen Elemente viel geringer ist. Der Fülle der hier gehäuften Gestalten gegenüber greift Fra Bartolommeo in seinem berühmten, einst an die Kirchhofwand gemalten, jetzt im Museum von S. Maria Nuova zu Florenz bewahrten Fresco auf einfachere Verhältnisse zurück. Der Richter thront milde und die Wundmale aufweisend auf den Wolken, die Apostel sitzen im Halbkreis um den Herrn herum — man sieht den Uebergang zu der symmetrischen Anordnung

der Disputa — Maria gegenüber erscheint nicht der Täufer, sondern einer der Zwölfe, ein Abweichen von der traditionellen Darstellung, wie auch das eine solche ist, dass die aus ihren Gräbern rechts und links von Michael Erstehenden bereits in ihren Gesten das ihnen für die Ewigkeit bereitete Schicksal ausdrücken. Auf Michelangelo's jüngstes Gericht haben wir ausführlicher zurückzukommen. Der zürnende Richter, die unter den Beseligten wie unter den Verstossenen geschilderten Einzelgruppen, das Fallenlassen der Seelenwägung wie überhaupt einer Reihe traditioneller Züge, dafür die Aufnahme des Charon, der die Unseligen in seine Barke zwingt, aus Dante's Inferno sind die wesentlichen ikonographischen Eigenthümlichkeiten dieser viel bewunderten und viel getadelten und doch ewig staunenswerthen Schöpfung, welcher in vieler Hinsicht das grosse Weltgericht Signorelli's in Orvieto die Bahnen gezeigt hat.

Die deutsche Kunst des 14., 15. und 16. Jahrhunderts hat sich in der Schilderung dieses Ereignisses nicht zu der Höhe der italienischen Renaissance erhoben; aber sie hat nicht bloss zahlreiche, sondern auch hochachtbare Darstellungen geliefert. Von den Wandgemälden ist dasjenige im Ulmer Münster[1] eines der merkwürdigsten (ca. 1470). Es bewahrt den Christus in der Mandorla, die Apostel als Beisitzer, die Posaunenengel, nicht aber die Seelenwägung; dafür füllt es die oberen Regionen mit einer Schar von Seligen, über denen ein wunderbarer Hauch von Anmuth und göttlichem Frieden ruht. Auf die Individualisirung und Charakteristik der Beseligten wie der Verdammten ist grösster Nachdruck gelegt. Unter den Glasgemälden der Gothik sind, abgesehen von den französischen Werken zu Nantes, Poitiers, Bourges, S. Romain (jetzt Louvre), diejenigen von Rathhausen in der Schweiz, von Niederhaslach im Elsass, zu Strassburg, Mülhausen; unter den Emails und Goldschmiedearbeiten der Hausaltar im Museum zu Granada, der Dreikönigenschrein zu Köln, die Mainzer Patena zu nennen. Unter den Niederländern haben Lucas van Leyden (ca. 1530, Museum zu Leyden), vor ihm Rogier van der Weyden und Memling (?) das Weltgericht gemalt. Das Bild Rogiers im Hospital zu Beaune (1443) bewegt sich ganz im Rahmen der traditionellen Auffassung, zeichnet sich aber durch Mässigung in der Composition aus. Im selben Stil ist das verschiedenen Meistern, von Crowe und Cavalcaselle[2] mit Entschiedenheit Memling zugeschriebene Triptychon in der Marienkirche zu Danzig (um 1467) gemalt. Christus ist hier in geschickter Weise auch räumlich in den Mittelpunkt der Darstellung gebracht, die magern nackten Gestalten sind gut modellirt und verkürzt, die Verzweiflung der Verdammten in den Köpfen wie in den Zuckungen der Leiber ebenso trefflich geschildert wie die Freude und Seligkeit in den beglückten Zügen der Auserwählten. Albrecht Dürer hat das Thema mehrfach, in der Apokalypse wie in der Kleinen Passion, berührt und in einem besondern Holzschnitt ein Weltgericht dargestellt, wo die Scheidung der Beseligten und der Verdammten nicht erscheint und auch die Posaunenengel fehlen. Der deutsche Holzschnitt liefert noch weitere Beiträge zu dem Gegenstand; auf die wir hier nicht weiter eingehen können. Unser nordischer Realismus artet aber schliesslich in der Behandlung desselben zu Geschmacklosigkeit (so schon in Wohlgemuts Holzschnitt von 1490) und Gemeinheit aus, wie bei Heemskerk (1569). Es ist

[1] Lübke in der Zeitschr. f. bild. Kunst XVIII (1883) 201.

[2] Niederländische Malerei, deutsche Ausgabe S. 286.

höchst bezeichnend, dass die beiden folgenden Jahrhunderte, die Zeit des Barocco und Rococco, keine einzige nennenswerthe Darstellung des Weltgerichts aufzuweisen haben. Trotz den Entsetzen des Dreissigjährigen Krieges hat der Geist dieses Jahrhunderts nicht Ernst und Verinnerlichung genug gewonnen, um einer monumentalen Aufgabe nach dieser Richtung gewachsen zu sein. Man muss bis zu der Schule der Nazarener herabgehen, um wieder auf eine würdige und grosse Behandlung des Sujets zu stossen. P. v. Cornelius' jüngstes Gericht in der Ludwigskirche zu München wird immer zu den grossartigsten Schöpfungen der Neuzeit gehören, wenn Riegels Behauptung, ‚hier sei der Gedanke des Weltgerichts zu dem der Welterlösung erhoben', auch auf vollkommenem Missverständniss beruht. Immerhin bleibt wahr, dass hier das Erdenwallen der Menschheit zum erstenmal in ein unmittelbares Verhältniss zu dem furchtbaren Abschluss ihrer Geschichte gesetzt erscheint. Auch in den Cartons für den Camposanto in Berlin, zunächst in seinen ‚apokalyptischen Reitern', hat Cornelius das Thema gestreift, welches seinem grossen und ernsten Genius so besonders sympathisch sein musste. Die jetzt in der Berliner Nationalgalerie befindlichen Cartons Veits, Steinle's zeigen eine entschiedene Verwandtschaft der Auffassung[1]. Alle diese Schöpfungen verrathen ein Element der Milde und Versöhnung, das sich auch in Cornelius' ‚Weltenrichter' auf der vierten Wand der Cartons wiederfindet: der Richter waltet nur mit Schmerz und Trauer seines Amtes, es geht durch diese nazarenische Kunst ein Zug jenes romantischen Katholicismus, der im ‚Génie du christianisme' und in den Liedern des Novalis und Eichendorff der ganzen Welt den Gruss des Friedens und die Hand der Versöhnung reicht.

Wir müssen noch auf einen Punkt zurückkommen, der in der bisherigen Behandlung des Gegenstandes mehrfach missverständlich dargestellt worden ist.

Die ältesten Darstellungen des Weltgerichts bieten die Auferstehenden bald bekleidet bald unbekleidet, zunächst gänzlich unterschiedslos hinsichtlich ihres einstmaligen irdischen Standes. Zuerst tritt im 12. Jahrhundert eine Abzeichnung der Geschlechter auf. Die Façade von S. Trophime in Arles zeigt die nackten Gestalten der Verdammten, die an einem langen Strick zur Hölle gezogen werden. Der Bildhauer hat sich den zweifelhaften Humor erlaubt, den Zug der Seligen aus Männern, denen zuletzt einige Frauen folgen, den der Unseligen zunächst und vorzugsweise aus (bekleideten) Frauen zusammenzusetzen, denen etliche nackte Männer folgen, während eine unbekleidete Teufelin die ganze schlimme Gesellschaft anführt. Dann begegnen wir der Unterscheidung der verschiedenen Classen der Sünder. Das Tympanumrelief von Conques nennt: *fures mendaces falsi cupidique rapaces | sic sunt dampnati sancti simul et scelerati.* Die gothische Kunst wie die italienische Frührenaissance kann sich in der Charakteristik der einzelnen Figuren nicht genug thun. Alle Stände der Christenheit, Päpste und Kaiser, Bischöfe und Mönche, Bürger und Nonnen, begegnen uns in den Reihen der Verdammten wie der Beseligten; die kirchenpolitischen Leidenschaften spielen hier stark in die Kunst hinein, und selbst der sanftmüthige Fiesole kann sich nicht versagen, Gegner seines Ordens unter die Verstossenen zu setzen. Die grossen Meister der Renaissance räumen damit auf; sie greifen zur Darstellung der nackten Gestalten zurück, nicht bloss aus Begeisterung für eine ‚urgesunde Nacktheit', wie Hr. Jessen meint, noch aus ungesunder Freude am Nackten, wie Detzel meint,

[1] Vgl. Portig a. a. O. S. 71 f.

sondern aus der richtigen Empfindung heraus, dass den lichtesten Höhen der Kunst hier, bei so ungeheuerem Vorwurf, nur die Darstellung des allgemein Giltigen und des rein Menschlichen entspreche. Die Gründe, welch es rechtfertigten oder entschuldigten, dass Dante die Strafen der Hölle und des Fegfeuers ebenso wie die Freuden des Paradieses an den Beispielen der Geschichte und der eigenen zeitgenössischen Umgebung exemplificirt, trafen hier nicht mehr zu: die Exemplification hätte den Charakter der Anzüglichkeit nicht mehr überwunden, sie konnte Macchiavelli's *Asino d'oro* überlassen bleiben. Die Bekleidung der Figuren dieses Giudizio durch Tiaren und Mitren, Kronen und Capuzen wäre eine Carricatur geworden: sie wich dem grossen und vornehmen Zuge, den das Studium der Alten Signorelli und Michelangelo einhauchte.

Weitere Einwirkung der Liturgie.

Mit dem Gesagten erschöpft sich indessen die Verwendung der Liturgie als Quelle der Kunstvorstellungen des Mittelalters nicht. Es sind noch andere Gesichtspunkte hervorzuheben.

Missalien bezw. Sacramentarien.

Zunächst wirkt die Liturgie auf die künstlerische Phantasie durch den Antrieb, welchen die liturgischen Bücher zur Illustration geben. Es kommen da vor allem die Sacramentarien der ältern Zeit und dann die Missalien des spätern Mittelalters in Betracht. Eine reiche Fülle von Beobachtungen bilden nach dieser Richtung die mehrfach hervorgehobenen Arbeiten Delisle's und Springers[1]. Auf die irischen und angelsächsischen Missalien haben Warren und Wilson die Aufmerksamkeit gelenkt[2]. Von späteren Missalien besitzen die Sacristeien und Bibliotheken Italiens (Siena, Pisa, Florenz, Turin, Venedig, Rom) einen ausserordentlichen Reichthum, den die Forschung noch keineswegs völlig erschlossen hat[3].

Nächst den Missalien kommen die Lectionarien, Evangelistarien, Gradualien (das Graduale enthält den Introitus, die dem Evangelium vorangehenden Gradualien, d. i. Psalmen und Antiphonen, Offertorien, Communion etc.), die Psalterien mit den Cantiken (Te Deum, Magnificat, Benedictus, Benedicite etc.), die Antiphonarien (enthalten die vor und nach den Psalmen gesungenen Versikel der Heiligen Schrift), die Hymnarien, die Legenda (d. h. die in der Matutin verlesenen Homilien u. s. f.), die Collectarien (enthalten die Collecten für Sonn- und Festtage), Pontificalien, endlich die Breviarien und Horae (Heures) in Betracht. Ein unübersehbarer Schatz von Büchern dieser Art, dessen kunstgeschichtliche Behandlung noch beinahe gänzlich aussteht, ist in den Bibliotheken Europa's, namentlich Italiens, Frankreichs, Englands und Deutschlands, geboten[4]. Die Illustration ist hier bald eine einfache Ornamen-

---

[1] Delisle Mém. sur d'anciens Sacrementaires. Par. 1886; ders. Le Sacrem. d'Autun (Gaz. arch. 1884, p. 153—163). — Springer Der Bilderschmuck in den Sacramentarien des frühen Mittelalters. Leipz. 1889.

[2] F. Warren Irish Missals, in ‚Academy' 1881, Nr. 452, p. 10 f. — Wilson The Gelasian Sacramentary. Edit. Oxford 1894; vgl. ‚Academy' 1894, Nr. 304. — Vgl. dazu Maskell Ritualia Eccles. anglicanae. 2d ed. (3 vols.) Oxford 1882; ders. The Ancient Liturgy of the Church of England. 3d ed. Oxford 1881.

[3] Nach Milanesi's Urteil wäre das dem 15. Jahrhundert angehörende Missale des erzbischöflichen Seminars in Turin, dessen Miniaturen in 26 Photographien 1874 herausgegeben wurden, das schönste Werk italienischer Miniaturmalereien nach dieser Richtung. Unter den älteren Werken französischen Besitzes sei das hochinteressante Missale gothico-gallicanum aus S. Symphorian (imitirt in dem von Autun) erwähnt, über welches Deroucoux Anc. liturgie d'Autun (im Congrès archéol. de France zu Sens, Tours etc. 1847), Paris 1848, berichtet hat.

[4] Gute Verzeichnisse dieser liturgischen illustrirten Bücher fehlen leider noch fast

tation des Textes, mit Einfassungen (Bordüren) und Initialen, in welche oft ganze Bildchen hineingesetzt sind; bald emancipirt sie sich von jenem, indem die Miniaturen nicht mehr in den Text hineingesetzt, sondern auf eigenen Blättern angebracht werden. Man würde übrigens irren, wollte man glauben, dass diese liturgischen Bücher stets nur in einer ihrer Bestimmung entsprechenden Weise und mit heiligen Darstellungen illustrirt wären. Die Einfügung der Monatsbilder und Jahreszeiten gibt z. B. im Breviarium Grimani ausgiebigste Gelegenheit zu Genrescenen, aus welchen wir allerliebste Details des Jagd- und Feldlebens im 15. Jahrhundert kennen lernen. In den ‚Heures' lässt sich der gallische Humor mit seiner ätzenden Schärfe nicht selten durch diesen oder jenen Versikel zu höchst profanen und selbst sehr unpassenden Illustrationen verleiten. So geben die Pariser ‚Heures' Nr. 1167 und 1178 zu *‚Ne in furore tuo argues me'* eine Frau, die ihren Mann prügelt, und einen Schulmeister, der einem Buben eine Tracht Schläge aufmisst. Ein flämisches Missale Bastards findet in dem heiligen Text Gelegenheit, ein artiges Schachspiel zwischen einem Greis und einem Fräulein anzubringen. Monstra, sich umarmende Zwillinge, der Fuchs mit dem Rosenkranz oder den Hühnern predigend und andere Dinge aus den Bestiarien sind etwas ganz Gewöhnliches.

Endlich haben auch einzelne andere liturgische Formularien auf die Kunst gewirkt. An dem Gewölbe der S. Matthiaskirche zu Trier tragen die Schlusssteine eine sehr merkwürdige Illustration des Tedeums. Die Heiligen der *Litaniae de omnibus sanctis* sind auf verschiedenen Denkmälern, z. B. in Karlstein und auf dem Kronleuchter Barbarossa's in Aachen[1], dargestellt. Von der Beziehung der ältern Funeralofficien, Vigilien und Litanien zur Kunst ist seiner Zeit sattsam die Rede gewesen.

Credo und Katechismus.

3. Diese Quellen christlicher Kunstvorstellungen leiten uns zu einer andern über, welche wir kurzweg als das Credo und den Katechismus bezeichnen können.

Bekanntlich hat das Mittelalter einen Katechismus in der heutigen Fassung nicht gekannt, auch die Bezeichnung ‚Katechismus', welche ursprünglich die der Taufe vorausgehende Glaubensbefragung sammt der mit ihr zusammenhängenden Unterweisung der Katechumenen bedeutet[2], ist zuerst durch Luther (in den Briefen an Nik. Hausmann, 1525) auf das dieser Unterweisung zu Grunde liegende Buch angewandt worden. Die Sache selbst hat aber dem Mittelalter keineswegs gefehlt. Die ältesten Katechismusreste in deutscher Sprache reichen sogar bis ins 9. Jahrhundert hinauf, wie die von Eckard

---

ganz. Für die Sammlungen des British Museums vgl. Walter de Gray Birch Early Drawings and Illuminations in the Brit. Mus., Lond. 1879; für die griechischen Handschriften in Paris Henri Bordier Descr. des peintures et autres ornements contenus dans les manuscripts grecs de la Bibl. Nat., Par. 1883. Die einschlägigen Handschriften einer Anzahl, leider nicht aller, Florentiner Bibliotheken gibt G. Milanesi in seiner Storia della miniatura italiana con docum. ined., Fir. 1850. Für die Antiphonarien ist wichtig die Publication von Lind Ein Antiph. mit Bilderschmuck a. d. Zeit d. 11. u. 12. Jahrhunderts im Stifte S. Peter zu Salzburg, Wien 1870. Die ausserordentlich reichen Breviarien, ‚Heures' etc. der Pariser Nationalbibliothek sind leider noch nicht näher beschrieben. Von den Breviarien ist typisch das Breviarium Grimani (1484), von welchem eine photographische Wiedergabe existirt. Unter den ‚Heures' nehmen die Erzeugnisse der Pariser Schule (Foucquet, um 1477; Heures du Duc de Berry etc.) die erste Stelle ein.

[1] Bock S. 23.

[2] So z. B. bei Rhaban. Maur. De eccl. disciplina lib. II ‚de catechismo et sacramentis divinis' (ed. Migne Patrol. lat. CXII 1218).

1713 zuerst herausgegebene ‚Catechesis Weissenburgensis' und die Notkersche Erklärung des Symbolums. Die Beichtformularien aus dem 9. und den folgenden Jahrhunderten, die sogen. ‚Paraphrasis Boxhorniana' aus dem 12., der ‚Chrij dir alten Kilchen' aus dem 13. Jahrhundert, die von Schilter edirten Katechesen aus dem 9. und 10. Jahrhundert, die von Froben[1] herausgegebene ‚Disputatio puerorum' aus der Zeit Alcuins mit ihrer (c. 11—12) Erklärung des Symbolums und des Vaterunsers: das sind ungefähr die wichtigsten Reste dessen, was man den Katechismus des 9.—13. Jahrhunderts nennen kann. Darauf folgen die Expositionen des Symbolums bei den grossen Scholastikern, worauf endlich Gerson die Nothwendigkeit erkannte, dem Volke einen kleinen ‚Tractat' über die Hauptlehren der Religion in die Hand zu geben[2]. Als die Ausführung dieses Gedankens haben wir den Synodalbeschluss von Tortosa 1429, das ‚Fundamentum felicitatis' von 1509, den ‚Discipulus de eruditione Christifidelium compendiosus' aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts zu betrachten. Das Reformationszeitalter brachte ausser den lutherischen und reformirten Katechismen eine Reihe katholischer (wie den des Erasmus, 1533), unter welchen derjenige des Petrus Canisius (1554) die grösste Verbreitung fand. Der im Auftrag des Tridentinums herausgegebene Catechismus Romanus (1566) ist mehr ein katechetisch-homiletisches Handbuch als ein eigentlicher Volkskatechismus[3]. Als Hauptbestandtheile des mittelalterlichen Katechismus bezeichnet die Synode zu Lambeth (1281) bereits das Symbolum, den Dekalog, die zwei Gebote der Liebe, die sieben Werke der Barmherzigkeit, die sieben Todsünden, die sieben Haupttugenden und die sieben Sacramente. Der ‚Vocabularius praedicantium' nennt nur Vaterunser, Glauben und die sieben Sacramente. Die zehn Gebote traten hauptsächlich im 14. und 15. Jahrhundert als Hauptbestandtheil des Katechismus auf; dann kommen auch die ‚Saligia', das sind die nach ihren Anfangsbuchstaben so bezeichneten sieben Hauptsünden (luxus [=luxuria], avaritia, superbia, acedia, invidia, ira, gula, wie sie in dem ‚Peniteas cito' bei Geffcken [S. 194] aufgeführt werden), die ihnen entgegengesetzten Haupttugenden (fides, spes, caritas, prudentia, fortitudo, temperantia, iustitia), die neun fremden Sünden, die fünf rufenden (himmelschreienden) Sünden, die sechs Werke der Barmherzigkeit, die sieben Gaben des Heiligen Geistes, die zwölf Früchte des Heiligen Geistes, die Sünden wider den Heiligen Geist, die acht Seligkeiten, endlich auch die vier Cardinaltugenden, die (sieben!) Gebote der Kirche und das selbst von Luther in seinem Betbüchlein anfangs noch festgehaltene Ave Maria hinzu.

Alle diese Stücke haben sich das ganze Mittelalter hindurch für die künstlerische Inspiration als eine Hauptquelle erwiesen.

Ueberaus beliebt war die Darstellung des apostolischen Symbolums, Symbolum.
von dessen zwölf Artikeln jedem Apostel einer zugewiesen war[4]. Die Propheten werden ihnen oft typologisch mit ihren Prophezeiungen zur Seite gestellt, nicht selten aber begegnen wir in ihren Spruchbändern auch dem anticipirten Credo[5]. Als ältestes Beispiel der Zuweisung der einzelnen Artikel an

[1] Alcuini Opp. II 419.

[2] Opp. I 124 (ed. 1706).

[3] Vgl. für diesen Gegenstand J. Geffcken Der Bilderkatechismus des 15. Jahrhunderts. Leipz. 1855. — Knecht Art. ‚Katechismus' im Freib. Kirchenlex. VII ² 287. Für die älteren deutschen Formularien siehe Müllerhoff und W. Scherer Denkm. deutscher Poesie und Prosa. ² Berl. 1873.

[4] Vgl. für die Entstehung dieser Annahme August. Serm. CXV (ed. Ben. V 280). — Fabric. Cod. apocr. III 339. — Guénebault p. 344. — Otte I ⁵ 549.

[5] Barbier de Montault II 45. 71.

die Zwölfe wird ein gallicanisches Missale des 8. Jahrhunderts angeführt[1]. Wie populär dies Motiv schon im 13. und 14. Jahrhundert war, zeigen S. Maria della Spina in Pisa und das Grab Augustins in Pavia. Paulus pflegt hier unter den Zwölfen nicht zu erscheinen, wir begegnen ihm erst 1575 in dem von dem hl. Karl Borromaeus in S. Prassede zu Rom angeordneten Cyklus, wo er die Stelle des hl. Andreas einnimmt. Gesammtdarstellungen der zwölf Artikel sind in den spätern Jahrhunderten des Mittelalters nicht selten, eine sehr merkwürdige liefert unter anderen der Cyklus der spätgothischen Wandmalereien in der Kirche zu Ameneharads Rada in Schweden[2]. Die einzelnen Artikel des Credo führen dann selbstverständlich zur Darstellung einzelner Dogmen, so vor allem desjenigen von der Trinität, wobei gewöhnlich Gott Vater und neben ihm Christus sitzend, der Heilige Geist als Taube über ihnen schwebend gedacht wird. Anderwärts hält der Vater den Sohn auf dem Schooss (der ‚Gnadenstuhl'), oder der Heilige Geist erscheint auch in menschlicher Gestalt neben den beiden anderen göttlichen Personen[3]. Die von französischen Illuminatoren eingeführte, von Dante (wie sein Gegenbild des dreiköpfigen Lucifer beweist) wohl gekannte Darstellung der Trinität als dreiköpfigen Menschen wird durch Urban VIII 1628 und Benedict XIV 1745 untersagt; wir begegnen einer ähnlichen Auffassung (dem Mann mit drei Oberleibern) noch 1489 im Zinnaer Marienpsalter und 1512 in Bozen. Die Pariser Heures Nr. 919 zeigen drei bärtige Köpfe ineinander, die Heures Nr. 259 des Arsenal ein Thier mit dreitheiliger Blume. Drei Hasen, die mit den Ohren zusammengewachsen sind, drei Fische mit nur einem Kopf, drei laufende Männer, die sich zu fassen suchen, das Dreieck, drei ineinander geschlungene Ringe sind weitere, nicht geschmackvollere Versuche, dies Geheimniss darzustellen.

Die sieben Gaben des Heiligen Geistes.

Die sieben Gaben des Heiligen Geistes *(‚tu septiformis munere')* entsprechen den sieben Haupttugenden, deren Schwestern sie bei Gregor d. Gr.[4] heissen. Sie finden sich durch sieben Tauben, aber auch durch sieben brennende Kerzen ausgedrückt (Glasfenster von Angers und Chartres). Auf der liturgischen Schüssel von Xanten ist je eine Gabe des Heiligen Geistes mit einer Person des Alten Testaments und einem symbolischen Thier zusammengestellt und das Ganze durch das von dem Patriarchen oder Propheten gehaltene Schriftband erklärt, also: *spiritus sapientiae: serpens, Adam [erunt duo in carne una]; spiritus intellectus: gallus, Abraham [super senes intellexi]; spiritus consilii: formica, Moyses [audi, Israhel, mandata vitae]; spiritus fortitudinis: leo, Helyas [vivit Dominus in cuius conspectu sito]; spiritus scientiae: cornix, Salomon [datus est michi sensus consummatus]; spiritus pietatis: columba, Samuel [absit a me ut desinam orare pro vobis]; sapientia: Iohannes, Paulus [o altitudo divitiarum sapientiae et scientiae dei; per quem reconciliationem nunc accepimus]*[5].

Die acht Seligkeiten.

Die acht Seligkeiten begegnen uns in den allegorischen Gestalten der Friedfertigkeit, Barmherzigkeit u. s. f. dargestellt und durch Inschriften

[1] Barbier de Montault II 250.

[2] Mandelgren Taf. 14 u. 16. — Vgl. über die bildlich. Darstellung. des Credo Wernicke im Christl. Kunstbl. 1889, Nr. 42; 1893, Nr. 2; ebd. 1887, Nr. 7. — Didron Ann. arch. IX 287. — Durand in Bull. mon. 1888, p. 550.

[3] Vgl. Didron Iconograph. p. 427 s. — Twining pl. 1—39. — v. Perzer Mitth. d. k. k. Centralcomm. XV S. cliv. — Zöckler Trinität u. Symbole (‚Beweis des Glaubens' 1881, S. 289). — Mone im Anz. f. Kunde d. Vorzeit III (1834) 330.

[4] Moral. I 28; II 49.

[5] Aldenkirchen B. J. LXXV 17. — Revue de l'art chrét. 1886, p. 325 ss. — Kraus Christl. Inschr. d. Rheinl. II Nr. 653.

erläutert an dem Kronleuchter des Kaisers Friedrich I in Aachen[1]. In Hildesheim erscheinen die acht Seligkeiten auf den Capitellen der S. Michaelskirche als verschleierte Frauen, deren Spruchbänder die einzelnen Makarismen enthalten.

Die Tugenden und Laster.

Aeusserst verbreitet war im ganzen Mittelalter die Allegorie der Tugenden und Laster, ein Gegenstand, welchem in der Litteratur Frankreichs ein viel verbreitetes, Philipp dem Kühnen (1270—1285) zugeschriebenes Werk, der ‚Livre des vices et des vertus', gewidmet war. Die von de Bastard[2] beschriebene Handschrift des Buches gibt eigenthümliche Illustrationen des Themas. Die sieben Haupttugenden[3] erscheinen seit dem 13. Jahrhundert häufig auf Grabdenkmälern, um die guten Eigenschaften des Todten zu veranschaulichen. Von den drei theologischen Tugenden wird die erste, der Glaube, mit mancherlei Attributen dargestellt; so mit dem Ring (der wunderwirkende Moses), dem Schild, dem Kelch und der Patene, dem Leuchter, dem Hund, den Schlüsseln, der brennenden Kerze, der Krone, dem Sieb, dem Kreuz, der Flamme, der Heiligen Schrift (in Como trägt das Buch [1513] die Aufschrift: *fides in dubio credit*), dem Dreifuss und dem Dreieck u. s. f. Die Fides erscheint bald sitzend (zuweilen auf dem Einhorn, auch mit der Tiara geschmückt), bald stehend. Am Baptisterium zu Parma (12. Jahrhundert) sitzt sie mit der Krone da, in jeder Hand eine Blume, aus deren Kelch zwei junge Mädchen, die Symbole des Friedens und der Gerechtigkeit, hervorkommen — *hac Habraam Christo placuit virtute probatus | leve iusticia, pax dextre consociatur.* Unter den Meistern der Renaissance haben Pinturicchio und Raffael, am schönsten Civitale in seinem reizenden Basrelief die Figur des Glaubens dargestellt (Fig. 254). Als Symbol der Hoffnung traten der Phönix, als Attribute unter anderen die Biene, der Anker, die Taube, der Compass auf. Ihre Personification trägt Flügel, ihre Farben sind blau und grün, wie weiss die des Glaubens und roth die der Liebe. In Parma (12. Jahrhundert) sieht man ihr als ihre Töchter die Klugheit und Bescheidenheit gesellt: *spes est quam cernis: prudentia dextra sodalis | signatur lapides et parte modestia leva.* Ihr Gegenpart ist die Verzweiflung, weshalb in Lüttich auf dem Denkmal des Bischofs Erhard de la Marck Judas unter ihren Füssen liegt: *spes Iudam desperatum supplantat.* Als Typus ihrer Darstellung kann Andrea Pisano's Spes in Florenz bezeichnet werden[4]. Die Charitas, welche am Comer Dom (16. Jahrhundert) *regina virtutum* heisst, hat als Symbole

Fig. 254. Matteo Civitale, Der Glaube. Im Museo Nazionale zu Florenz.

[1] F. Bock Der Kronleuchter Kaiser Friedrichs Barbar. Aachen 1863. — Aus'm Weerth Kunstdenkm. I 2, S. 98—103, Taf. 35. — Kraus a. a. O. II 485.

[2] Études p. 29. 164.

[3] Didron Iconogr. de la foi (Ann. arch. XX). — Barbier de Montault L'iconogr. des vertus (Extr. de la Revue de l'art chrét.). Rome 1864; ders. Traité d'iconographie I 193 s.

[4] Didron l. c. XXI.

das Herz und eine Flamme. Personificirt erscheint sie in dem Lieblingsjünger des Herrn. Ihr Gegenpart ist der Neid, weshalb auf dem erwähnten Lütticher Grabmal ihr Fuss *Herodem lividum proterit.* Mancherlei Attribute werden ihr gegeben, so eine Geldbörse, eine Kiste, eine oder mehrere Kinder, der Pelikan, Brode, Geldstücke. Auch sie erscheint bald sitzend, bald stehend, das liebentflammte Herz in dem geöffneten Busen zeigend, Augen und Hände in Ekstase gen Himmel erhebend, einen kleinen Vogel speisend u. dgl.[1] Unter den aus diesen theologischen Tugenden abgeleiteten sind Gehorsam, Armuth, Busse zu nennen, welche Giotto in Assisi in unnachahmlicher Weise personificirt hat. Die Cardinaltugenden treten im Zeitalter des Humanismus, besonders im Anschluss an die Ethik der Alten, mit Vorliebe auf. Die Prudentia wird an dem Taufbecken von Hildesheim (13. Jahrhundert) durch Phison, einen der Paradiesesströme, dargestellt *(+ os mutans Phison est prudenti similatus).* Auf dem Lütticher Grabstein zerdrückt sie den wollüstigen Sardanapal. Als Typen ihrer Darstellung können die am Fussboden der Kathedrale von Siena und diejenige Giotto's gelten. Die Temperantia (bei Pinturicchio identificirt mit der Mässigung; *moderatrix sum delectabilium*) reitet zuweilen auf den die Mässigkeit darstellenden Thieren, dem Kamel und dem Elefanten (*elephas animal magnum est, cuius ossa candida sunt, et designat castitatem,* sagt Petrus von Capua); sie wird durch Lucas personificirt, und, wiederum in Hildesheim, durch den Geon *(+ temperiem Geon terre designat hiatus).* In Lüttich überwindet sie den *immoderatus Tarquinius.* Als typisch werden ihre Darstellung durch Michel Columb zu Nantes (16. Jahrhundert) und Perugino angeführt. Die Fortitudo erscheint personificirt in Samson, in Hildesheim in dem Fluss Tigris *(+ est velox Tigris, quo fortis significatur);* in Lüttich *Holofernem superbum perimit.* Man vergleiche ihre Darstellungen bei Andrea Pisano in Florenz und in der Kathedrale zu Nantes. Die Iustitia, zuweilen durch den Propheten Ezechiel und Johannes personificirt, erscheint in Hildesheim wieder als Euphrat *(+ frugifer Euphrates est iustitia quae notatur).* Ihr Attribut wird, vor allem in Dante's Vorstellung, der kaiserliche Adler; in Lüttich *Neronem iniquum iugulat.* Pinturicchio malte in dem Appartamento Borgia die drei Arten der Gerechtigkeit, die *iustitia divina, commutativa* und *distributiva.* Typisch können Andrea Pisano's und Giotto's Darstellungen genannt wurden. Den Haupttugenden[2] stehen die sieben Hauptsünden (missbräuchlicherweise Todsünden genannt) gegenüber, welche die Symbolik des Mittelalters durch ebenso viele Thiere darstellt. In S. Nizier sieht man das apokalyptische Thier mit Köpfen, welche die einzelnen Laster veranschaulichen: ein anmasslicher bärtiger Mann stellt den Stolz, ein Schlangenkopf den Neid, ein Kamelkopf den Zorn, der Kopf einer Schnecke die Trägheit, der einer Hyäne den Geiz, der einer Dame, welche einen mit Edelsteinen besetzten Nimbus um sich hat, die Wollust dar. Aehnlich auf einem Glasgemälde des 16. Jahrhunderts in Troyes. Nichts war beliebter als die Tugenden und Laster in Gegensatz zu bringen; sicher haben die Schauspiele hier eingewirkt. Als Karl VII 1437 in Paris einzog, wurde des Mysterium der sieben Haupttugenden, wie sie die Hauptsünden niederwerfen, dargestellt. Wir begegnen dem Kampf der Tugenden und Laster nicht selten in den Illustrationen

Hauptsünden.

[1] Didron Iconogr. de la charité (Ann. arch. XXI).

[2] Für die Ikonographie der aus diesen Haupttugenden abgeleiteten Tugenden und der entgegengesetzten Laster müssen wir hier auf Barbier de Montault l. c. verweisen.

zu Prudentius' Psychomachie, so in der Pariser Handschrift des 9.—10. Jahrhunderts[1], in der Westrose der Kathedrale von Paris und schon früher auf dem Folcardusbrunnen von S. Maximin[2]. Eine ausführliche Behandlung des Sujets liefert auch die ‚Crosse de Ragenfroid' aus Chartres, ein wahrscheinlich rheinisches Email des 12. Jahrhunderts, und, wenigstens für die Laster, die Fresken in Pommeraie-sur-Sèvre (Vendée)[3].

Heider hat am Schlusse seiner für diesen Gegenstand so reichen ‚Archäologischen Notizen'[4] eine auf einer Reihe von hervorragenden Handschriften oder Bilderwerke begründete Uebersicht über die Darstellung bezw. Personification der Haupttugenden und Sünden gegeben, welche wir umstehend in Anbetracht ihrer vortrefflichen Brauchbarkeit wiedergeben.

Die sieben Sacramente[5] sind ein Vorwurf, den die christliche Kunst in dieser Zusammenfassung erst spät behandelt; selbstverständlich, da die Behandlung der Siebenzahl in der Theologie erst dem Zeitalter der Scholastik

Die sieben Sacramente.

Fig. 255. Oeffentliche Beichte. Aus dem Göttinger Sacramentar.

(13. Jahrhundert) angehört. Als die ältesten Unternehmungen nach dieser Richtung lassen sich zwei Elfenbeinarbeiten des 9. Jahrhunderts bezeichnen: einmal das merkwürdige Diptychon, dessen eine Hälfte sich in der Sammlung Spitzer befand (wo jetzt?), die andere der Frankfurter Stadtbibliothek gehört[6] und welches zwei Scenen aus der Feier der heiligen Messe vorstellt (oben

[1] Ueber die Illustrationen der für dieses Thema so ergiebigen Prudentius-Handschriften siehe jetzt die sorgfältige Studie R. Stettiners Die illustr. Prudentius-Handschrift. Berl. 1895.

[2] Kraus Christl. Inschr. d. Rheinl. II Nr. 378.

[3] De Mely La crosse dite de Ragenfroid. Par. 1888. Dazu Revue de l'art chrét. 1889, p. 515. — Barbier de Montault Les sept péchés capitaux, fresque de l'église de la Pommeraie-sur-Sèvre. 1888.

[4] XI, Wiener Archiv 1850, III—IV, 523 bis 606.

[5] Vgl. Didron Iconogr. des sacrem. (Ann. arch. XXII 346; XXVI 232; XXVII 122. 239. 353). — Barbier de Montault l. c. I 273 ss.

[6] Passavant im Archiv f. Frankf. Gesch. u. Kunst. I (1839) 1, S. 132.

Vergleichende Uebersicht der die Haupt-Tugenden und -Sünden darstellenden Sinnbilder.

Die Haupt-Tugenden.

Note wider den Teufel. 15. Jahrhundert.

I. Demuth:
1. Panther.
2. Weinreben.
3. Laitern.
4. Greif.

II. Keuschheit:
5. Einhorn.
6. Engeln.
7. Lilien (3).
8. Wolf.

III. Mildthätigkeit:
9. Balé?
10. Galand?
11. Wander?
12. Jaspis.

IV. Geduld:
13. Elephant.
14. Cignus.
15. Leontofonos.
16. Schaf.

V. Liebe:
17. Ross.
18. Bedulias?
19. Pelican.
20. Aucapia.

VI. Andacht:
21. Capella.
22. Rautenkranz mit Nachtigall.
23. Angnophilonus?
24. Phönix.

VII. Mässigkeit:
25. Hirsch.
26. Rabe.
27. Otter.
28. Schlange.

Notre Dame de Chartres. 13. Jahrhundert.*

I. Caritas? (mater virtutum, 4 Rosen.)
II. Libertas (2 Kronen).
III. Honor (2 Infuln).
IV. Adoratio? (spes, betender Engel.)
V. Iustitia? (Engel mit der Wage.)
VI. Velocitas (3 Pfeile).
VII. Fortitudo (Löwe).
VIII. Concordia (Tauben).
IX. Amicitia (Turteltauben?)
X. Potentia? (Adler mit dem Scepter.)
XI. Maiestas (3 Scepter und 1 Kreuz).
XII. Sanitas (3 Fische).
XIII. Securitas (Festung und Beil).
XIV. Fides (Religio)? (mit Fahne und Drachen.)

* Die mit ? bemerkten Tugenden haben keine leserliche Aufschrift und ihre Namen sind nur muthmasslich.

MS. du Musée de Cluny. Anfang des 15. Jahrhunderts. Tugenden und Laster.

I. L'umilité: agneau.
II. La chasteté: tourtourelle.
III. La libéralité: coq.
IV. La patience: boeuf.
V. La charité: palefroi alezan (cheval).
VI. La sobriété: âne.

Am Strassburger Münster (in Glasmalerei). 14. Jahrhundert.

I. Sapientia.
II. Iusticia.
III. Temperancia.
IV. Simplicitas.
V. Fides.
VI. Humilitas.
VII. Caritas.
VIII. Largitas.
IX. Castitas.
X. Concordia.
XI. Fortitudo.
XII. Spes.

Die Haupt-Sünden.

Note wider den Teufel. 15. Jahrhundert.

I. Hochfahrt:
29. Dromedar.
30. Pfau.
31. Adler.
32. Löwe.

II. Unkeuschheit:
33. Bär.
34. Schwalben im Rosenkranz.
35. Sirene.
36. Basiliske.

III. Geiz:
37. Orix.
38. Schermaus.
39. Macerotos.
40. Eichhorn.

IV. Zorn:
41. Kameel.
42. Sperber.
43. Hund.
44. Merops.

V. Neid:
45. Drache.
46. Biene (wilde).
47. Fledermaus.
48. Schlange.

VI. Trägheit:
49. Esel.
50. Affe.
51. Büffel.
52. Leopard.

VII. Gefrässigkeit:
53. Wilde Katze.
54. Fuchs.
55. Hecht.
56. Ponthion?

MS. franç. de la Bibl. Nationale. 14. Jahrhundert.

I. Orgeuille: Rex. Aquila. Leo.
II. Luxure: Domina. Capra. Columba.
III. L'avarice: Mercator. Monedula. Taxus.
IV. La colère: Mulier. Gallus. Aper.
V. L'envie: Religiosus. Nisus. Canis.
VI. La paresse: Rusticus. Bubo. Asinus.
VII. La gourmandise: Iuvenis. Mulvus. Lupus.

Diaeta Salutis. T. X. C. V.

I. Superbia: Leo.
II. Luxuria: Ursus.
III. Avaritia: Canis.
V. Invidia: Draco.
VI. Acedia: Asinus.
VII. Gula: Lupus.

Im Hortus Deliciarum. 12. Jahrhundert.

I. Ambitio: Leo.
II. Sorditas: Sus.
III. Fames acquirendi: Bos.
IV. Violentia: Ursus.
VI. Rapacitas: Lupus.

Fig. 9); dann die Deckel des Drogo-Sacramentars[1], deren Vorderseite neun Scenen aus der Messliturgie, deren Rückseite unter anderm die Ordination eines Diakons, die Taufe, die Benediction des Oeles, die Dedication einer Kirche (oder die Benediction des Brodes?) bietet (oben Fig. 7 u. 8). Man kann beide Werke als Einleitung oder Bruchstücke einer Gesammtdarstellung der Sacramente betrachten.

Einen weitern Ansatz in derselben Richtung bieten die Miniaturen des Göttinger Sacramentars aus dem 11. Jahrhundert, welche Beissel[2] zuerst besprochen hat. Die Messe, die öffentliche Beicht, die letzte Oelung begegnen uns hier (vgl. Fig. 255 u. 256). Bald nachdem die Häupter der Scholastik (zuerst Petrus Lombardus) die Siebenzahl der Sacramente theoretisch behandelt, sehen wir (also im 14. Jahrhundert; aber von wem? denn an Giotto ist doch hier nicht mehr zu denken) am Campanile des Doms von Florenz

Fig. 256. Die letzte Oelung. Aus dem Göttinger Sacramentar.

die sieben Sacramente mit den sieben Werken der Barmherzigkeit und den sieben Seligpreisungen dargestellt (nur ist an Stelle des siebenten Sacraments die Madonna gesetzt). Die Zusammenstellung ist ebenso belehrend wie die Ausführung des Thomas von Aquin, welcher die Siebenzahl der Sacramente mit derjenigen der Haupttugenden zusammenstellt. Dem 14. Jahrhundert gehören dann die früher insgemein Giotto zugeschriebenen, von Crowe und Cavalcaselle (I 269) als unverdächtige Zeugen der giottesken Manier aus der Mitte des 14. Jahrhunderts bezeichneten Fresken in S. Maria dell' Incoronata zu Neapel an (vgl. Fig. 257). Hier begegnen wir thatsächlich allen sieben Sa-

[1] Vgl. die erste vollständ. Publication dess. in Kunst u. Alterth. in Els.-Lothr. III 578, Taf. 15.

[2] Zeitschrift für christliche Kunst 1894, S. 73 f.

cramenten zum erstenmal. Auf diese Fresken folgen im 15. Jahrhundert die ‚Heures' des Duc de Berry und Rogiers van der Weyden Triptychon im Antwerpener Museum (um 1460)[1], im 16. der Altar im Haler Museum zu Brüssel, im 17. die durch Girard Audrens Stich weithin bekannt gewordene Folge der sieben Sacramente von Nicolas Poussin (1644—1648 gemalt), welche nunmehr in der Bridgewater Gallery zu London bewahrt wird und aus der namentlich das in Nachbildung des antiken Speiselagers geschilderte Abendmahl grösstes Aufsehen erregte. Das 18. Jahrhundert schweigt auch hier; erst die Kunst der Nazarener hat in Friedrich Overbecks Cartons ‚von den sieben Sacramenten', welche 1847—1859 ausgearbeitet wurden und 1865 auf der Brüsseler Ausstellung so grossen Beifall gefunden[2], das Thema von neuem erfolgreich behandelt.

Wir können der Schilderung der einzelnen Sacramente nur wenige Worte widmen. Die Taufe wird sehr häufig dargestellt, namentlich auch in Miniaturen, aber auch auf Sculpturen u. s. f.[3], und zwar neben der Taufe Christi die Taufen hervorragender Personen, wie die des Eunuchen der Königin von Aethiopien, des Kaisers Constantin, Augustins, des Königs Chlodwig, endlich die Sacramentsspendung im allgemeinen. Man kann als Regel festhalten, dass bis zum 12. Jahrhundert die Taufe durch Immersion, meist in einem runden Taufstein oder in einer Art Kufe, dargestellt wird; als classisches Beispiel dafür kann die Taufe Chlodwigs auf dem bekannten Rigollotschen Elfenbein des Museums zu Amiens gelten[4]. Die Firmung wird so dargestellt, dass der Bischof an den vor ihm Knieenden die Handauflegung oder die Salbung vornimmt, wie auf dem schönen Bilde Rogiers van der Weyden[5]. Die uns bekannten Beispiele sind spät, doch dürften ältere Pontificalien vielleicht noch deren aufzuweisen haben. Das Busssacrament wird in den ältesten Darstellungen nur noch als öffentliche Beichte dargestellt, wie in dem Göttinger Sacramentar (s. oben) und in dem Rhabanus-Codex von Montecassino (1023). Wo, seit dem 14. Jahrhundert, die Privatbeicht veranschaulicht wird, sieht man das Beichtkind zu den Füssen des Confessarius knien. In der Incoronata zu Neapel vollzieht sich dies Geschäft in einer offenen Halle vor der Kirche; eine Dame legt, vor dem Priester knieend, ihr Bekenntniss ab, drei Büssende mit Geisseln gehen verhüllten Antlitzes fort; über der Gruppe entweichen die Dämonen. Aehnlich im Dom zu Orvieto. Anderwärts sieht man den Confessarius die Haselruthe oder eine die Kanones symbolisirende Rolle über den Kopf des Poenitenten ausstrecken. Abgetheilte Beichtstühle sieht man erst auf den Bildern des 17. Jahrhunderts, wie bei G. Crespi's Gemälde im Museum zu Turin. Das Sacrament der Eucharistie kommt bald in verschiedenen Scenen der Messliturgie, wie auf dem Sacramentar des Drogo und dem Frankfurter Elfenbein, bald in den oben eingehend behandelten Darstellungen des Abendmahls und der Com-

[1] Von Cavalcaselle Altniederl. Malerei S. 263 angezweifelt.

[2] Howitt Fr. Overbeck II (Freib. 1886) 430. Die Cartons sind jetzt Eigenthum der Frau Hayler. Sieben Oelskizzen auf Leinwand (1862—1865) hat die Nationalgalerie in Berlin 1878 angekauft; eine Farbenskizze der Taufe ist seit 1882 in der Neuen Pinakothek zu München; ein Staffeleibild der Busse, zweimal ausgeführt, kam nach Russland. Den ganzen Cyklus hat A. Gaber in Holz geschnitten, J. Albert photographirt.

[3] Barbier de Montault Le baptême au moyen-âge (Extr. de la Revue de l'art chrét.). — J. Corblet Hist. du baptême II (Par. 1882) 524 ss. Zu vergleichen auch Strzygowski Die Taufe Christi a. a. O.

[4] Vgl. Abbild. bei Corblet II 571.

[5] Abbild. bei Didron Ann. archéol. XXVII 123.

munion zur Veranschaulichung. Das spätere Mittelalter fügt diesen Scenen die Ueberbringung des Viaticum bei. Auch an die decorative Behandlung der Wandtabernakel mit der Illustration des Versikels *Ecce panis angelorum* etc. und an die mannigfache ornamentale Ausstattung der Kelche und Patenen ist hier zu erinnern; nicht minder an die für unser Gefühl befremdlichen Darstellungen der Transsubstantiation unter dem Bilde der Sacramentsmühle (wie in der S. Thomaskirche zu Tribsees; in Doberan, Rostock, Retschow, Bern und in einer gothischen Wandmalerei am Wormser Dom)[1] und der Kelter (zuerst im Hortus deliciarum der Herrad, in der S. Gumbertskirche zu Ansbach)[2]. Das Sacrament der Ehe wird im spätern Mittelalter meist so dargestellt, dass der Wechsel der Ringe oder die *Coniunctio manuum* vor dem Bischof oder Priester stattfindet. Die biblischen Sposalizii, das des

Fig. 257.
Die Beichte.
Fresco der Incoronata zu Neapel.

hl. Joseph und der hl. Jungfrau und die Hochzeit zu Kana, geben willkommenen Anlass zur Schilderung dieser Vorgänge. Dazu kommen die sogen. mystischen Ehen, wie die der hl. Katharina von Alexandrien mit dem Kindlein Jesu, des hl. Franz von Assisi mit der Armuth, gottgeweihter Jungfrauen mit dem himmlischen Bräutigam. Die Renaissance hat mancherlei weitere Scenen hinzugefügt, wie im Dogenpalast zu Venedig, wo man das Ehepaar in seinem Bette, dann die junge Mutter mit dem Kind in Windeln, die Eltern

[1] Hofmeister a. a. O. führt die meisten der jetzt bekannten Beispiele der Sacramentsmühle an und druckt zwei niederdeutsche ‚Molenleder' ab, welche auch den Anlass zu dieser Darstellung gegeben haben können. Ueber das Bild in Tribsees siehe Kugler Pomm. Kunstgesch. (Stettin 1840) S. 194; Kleine Schriften I 797. — Förster Denkm. der Bildn. IV; ders. Gesch. der deutsch. Kunst I 183.

[2] Vgl. de Lasteyrie Gaz. arch. X (1885) 25, Taf. 6. Andere Beispiele gab de Lasteyrie Mém. de la Soc. nat. des antiq. de France. 4e série IX (1878) 73. Ueber das Ansbacher Bild vgl. Waagen Kunstwerke und Künstler Deutschlands I 316.

über den frühen Tod des Kindes klagend sieht. Es fehlt auch nicht an allerlei humoristischen und bedenklichen Anspielungen. Darstellungen fürstlicher Hochzeiten, deren ausgiebigste Beschreibung uns Beroaldus hinterlassen hat, geben natürlich Anlass zu höchst umfangreichen und prächtigen Compositionen, wie schon in der Incoronata zu Neapel[1]. Die Priesterweihe mit ihren verschiedenen Abstufungen begegnet uns bereits in den Sacramentarien von Autun und dem des Drogo. Der Bischof und die ihm assistirenden Geistlichen erscheinen in ihrem Ornat. In der Incoronata ist es ein Papst, welcher unter einem Tabernakel stehend vor einer Zeugenschaft von Priestern den Ordinanden die Hände auflegt. Die letzte Oelung begegnet uns häufig auf Gemälden und Holzschnitten des 15. und 16. Jahrhunderts. Man sieht, wie auf dem Gemälde Rogiers van der Weyden, einen (durchweg unbekleideten) Kranken oder Sterbenden im Bette liegen, ein Priester im Chorhemd und der Stola salbt ihm Hände, Füsse u. s. f. unter Assistenz des Messners, die Anwesenden halten eine brennende Kerze. Die Darstellung der Dormitio B. M. V. gibt oft Anlass, den Ritus der Versehung der Kranken mit den Sterbsacramenten, selbstverständlich nach der Uebung der betreffenden Zeit, vorzuführen.

Die Werke der Barmherzigkeit[2] begegnen uns seit dem 12. Jahrhundert, anfangs in der Sechszahl, seit dem 13. Jahrhundert zu sieben *(visito, poto, cibo, redimo, tego, colligo, condo)*. Das Taufbecken von Hildesheim stellt die Personification der *misericordia* als Königin auf dem Throne *(dat veniam sceleri per opes inopem misereri)* dar; eine ähnliche Personification bietet ein Teppich des Musée Cluny (16. Jahrhundert)[3]; auf dem Reliquienschrein von Maastricht (12. Jahrhundert) entfaltet ein von Männern und Frauen umgebener Gerechter ein Phylakterium, dessen Inschriften sich auf die Werke der Barmherzigkeit beziehen. Meist stellt man aber diese Werke selbst in ihrer Ausübung dar, wie das (mit sechsen) am Baptisterium zu Parma, am prächtigsten auf dem Terracottaschmuck der della Robbia an der Façade des Hospitals zu Pistoia (1525) der Fall ist, wo alle sieben erscheinen. Auch die Werke der geistlichen Barmherzigkeit werden, z. B. in den ‚Heures' des Gilles Hardouyn (1509), dargestellt, ebenso in Sculpturen der Kanzel des Trierer Doms (1570). Diesen Werken können auch die Wallfahrten zugezählt werden; als der Repräsentant der Pilger erscheint seit dem 12. Jahrhundert häufig der Apostel Jacobus, als Pilger geschildert.

Es gab im Mittelalter Bilderbücher, welche einen oder den grössten Theil dieses hier in Betracht gezogenen Materials zum Gebrauche der Mönche oder Nonnen zur Anschauung brachten. Eines derselben, der ‚Livre des vices et des vertus', ist bereits besprochen worden. Herrads von Landsperg Hortus deliciarum enthielt Ausführungen, welche dem gleichen Zweck dienten. In dem sehr merkwürdigen, von de Bastard[4] analysirten Werke ‚L'abbaye chrétienne' waren die *Curia celestis*, die knieende, die Trinität anbetende Aebtissin, die *Leçon de lecture* (die Aebtissin oder die Novizenmeisterin, mit zwei Ruthen bewaffnet, lässt zwei junge Nonnen lesen), die Beichte, das heilige Opfer, eine Procession von Dominicanerinnen u. s. f. dargestellt. Ueber eine ganze Gruppe von Bilderbüchern des 13. und 14. Jahrhunderts, welche, für die religiöse Erziehung der Jugend bestimmt, sowol biblischen als Kate-

[1] Abbildung bei Crowe und Cavalcaselle Italienische Malerei, deutsche Ausgabe I 268.

[2] Didron Annales archéoliques XXI 195. — Barbier de Montault Iconogr. chrét. I 250.

[3] Barbier de Montault Fig. 134.

[4] Études p. 185.

chismusstoff darbot, hat seiner Zeit L. Delisle berichtet[1]. Diese Litteratur leitet über zu den höchst merkwürdigen Bilderkatechismen des ausgehenden Mittelalters, welche theils handschriftlich (wie Cod. Heidelberg. 438; die ‚Some le roye' des Dominicaners Laurent, ca. 1219, ins Niederländische übersetzt 1408; Ludolfs von Göttingen ‚Speygel des Cristen gheloven', ca. 1472; der ‚Seele Trost', überarbeitet in dem Beichtspiegel von 1474; des Rus von Rostock Buch ‚Ueber die drei ersten Hauptstücke'; die Wolfenbüttler ‚Zehn Gebote'), theils in Incunabeldrucken (wie der ‚Spiegel des Sünders', ca. 1470; des Stephanus Langkranna ‚Hymelstrass', Augsburg 1484 u. ö.; die Beichttafel von 1481; die Lübecker Beicht- und Gebetbücher; das Lübecker ‚Licht der Sele', 1484; der ‚Speygel der dogede', Lübeck 1485; der ‚Speygel des cristenmynschen', ebenda 1501; der ‚Fuospfadt tzuo der ewigen Seligkeyt',

Fig. 258. Das erste Gebot Gottes.

Fig. 259. Das dritte Gebot Gottes.

Aus dem Heidelberger Codex Nr. 438. (Nach Geffcken.)

Heidelberg 1494; der undatirte [Kölner?] Druck ‚Tractat über die Zehn Gebote'; Joh. Schotts ‚Spiegel christlicher Walfart', Strassburg 1509; das Beichtbüchlein ‚Peniteas cito' oder ‚Penitentiarius'; der kleine französische Katechismus in des Ioannes Ulricus Surgant Manuale Clericorum [Basel?] 1506) erhalten sind und über welche uns Joh. Geffcken so werthvolle Mittheilungen gemacht hat[2]. Wir theilen nach ihm einige Illustrationen mit, welche die zehn Gebote in der Heidelberger Handschrift 438 begleiten (Fig. 258 u. 259).

[1] Delisle Livres d'images destinés à l'instruction religieuse et aux exercices de piété des laïques (Extrait de l'Histoire littér. de la France t. XXXI). Paris 1890. Manches Material für diese Litteratur bieten auch die Publicationen des Grafen de Bastard.

[2] Geffcken Der Bildercatech. d. 15. Jahrh. und die catech. Hauptst. in dieser Zeit bis auf Luther. I. Die zehn Gebote. Leipz. 1855.

Einfluss der Antike.

4. Der Einfluss der Antike auf die Kunstvorstellungen und die Ikonographie des Mittelalters ist viel bedeutender als man vielfach früher geglaubt hat. Wir sprechen hier nicht wieder von der christlichen Antike, deren Nachwirkung in dem karolingisch-ottonischen Zeitalter hinreichend gewürdigt worden ist, über deren Hineinragen in die romanische Kunst Burgunds und Frankreichs (Einflüsse der altchristlichen Denkmäler der Provence) übrigens noch lange nicht das letzte Wort gesagt ist. Einige Worte mehr müssen aber über die Einwirkung des vorchristlichen antiken Mythus, der antiken Sage und Geschichte gesagt werden.

Die Vorstellung, als habe das Mittelalter jemals einen völligen, bewussten Bruch mit allen Ueberlieferungen des Alterthums vollzogen, gehört zu den geläufigsten Irrthümern, welche sich durch unsere Litteratur hindurchziehen. Es ist das Verdienst Anton Springers, zuerst auf die Unhaltbarkeit derselben aufmerksam gemacht zu haben[1]. Uebertrieben wäre, wie er ja selbst zugibt, die Behauptung, das Mittelalter sei antiker als die Renaissance. Aber gewiss hat das Mittelalter in seinem Vorstellungskreis und in den Erzeugnissen seiner Phantasie weit mehr, als gewöhnlich angenommen wird, von dem Alterthum, dessen Gedanken und Vorbildern benutzt. Schon der Umstand, dass die lateinische Sprache diejenige der Weltlitteratur im Mittelalter geblieben, musste fortwährend den Zusammenhang mit der römischen Cultur bewahren. Jene starke Anlehnung an das Alterthum, welche das karolingisch-ottonische Zeitalter im Anschluss an die sogen. karolingische Renaissance zeigt, ward freilich vielfach als eine Gefahr für das Christenthum empfunden, scharf getadelt und entschieden bekämpft. So zerschlug der Abt Eadmer von S. Albans antike Erzbilder als heidnische Idole ohne weiteres; Theophanu musste nach Erzählung eines Chronisten ihre Liebe für die Kunst im Fegfeuer büssen, und ein päpstlicher Legat warnt im 10. Jahrhundert die Geistlichen vor Plato, Virgil, Terenz und den *‚ceteros pecudes philosophorum‘*. Aber diese Fälle beweisen andererseits wieder die Thatsache, dass eine starke Strömung zu Gunsten des vorchristlichen Alterthums bestand. Das hohe Mittelalter hatte gesehen, wie die kirchliche Autorität dem Eindringen der aristotelischen Philosophie gegenüber feindlich dastand; der endliche Sieg des Aristoteles aber bedeutete dann doch thatsächlich für die führende speculative Wissenschaft ein ausgesprochenes Zurückgehen auf die Antike. Dem entsprach die Werthschätzung des classischen Alterthums in der Person des Virgil, wie sie das ausgehende 13. und beginnende 14. Jahrhundert in Dante‘ zeigt, der den Dichter der Aeneis zur personificirten ‚Ragione‘ macht[2]. Freilich kam ausser dem Urteil der Schulmänner und Grammatiker der Umstand hinzu, dass Virgil wegen seiner vierten Ekloge als Verkünder der Ankunft Christi galt, wie sich denn die Aestimation der antiken Weltweisen durchschnittlich nach ihrem Verhältniss zum Evangelium richtete.

Wir müssen die weitere Entwicklung dieses Gegenstandes der Betrachtung der allerdings zeitlich noch in den Rahmen des Mittelalters fallenden Anfänge der Renaissance aufbewahren. Hier handelt es sich um die Ein-

---

[1] A. Springer in dem Aufsatz: Das Nachleben der Antike im Mittelalter (Bilder aus der neuern Kunstgesch. I [2] [Bonn 1886] 1—40).

[2] Vgl. Roth Die Entstehung und der Ursprung d. Sage vom Zauberer Virgil u. s. f. (Pfeiffers ‚Germania‘ IV 257). — Comparetti Virgilio nel medio evo. [2] Fir. 1896. Aus d. Italienischen übersetzt von Ditschke. Leipz. 1875. — Zappert Virgils Fortleben im Mittelalter. Wien (Akad. der Wissensch.) 1851.

wirkung der Antike auf die Ikonographie. Wir lassen demnach die von Springer (S. 9) angeregten Fragen nach der Einwirkung der antiken Architektur und Sculptur auf die Formensprache der mittelalterlichen Baukunst, auf die Gesichtstypen der romanischen Plastik, auf den Ursprung des Gewandwurfes, die Faltenmotive beiseite. Als positive Entlehnungen aus dem Schatze antiker Vorstellungen stellt Springer die schon der althellenischen Kunst gewohnten Löwen und Löwenmasken an den Portalen unserer lombardischen und romanischen Kirchen dar. Das Glücksrad, die Schilderung des blinden Judenthums mit der fallenden Krone und dem zerbrochenen Herrscherstabe führt er auf die Urtypen des Gorgonenhauptes, die Gäa als Personification der fruchtbaren Erde auf Boëthius' Andeutungen zurück. Der Kampf des Satyr und des Centauren auf einem Relief des Doms zu Chartres; das Bronceepitaph eines Magdeburger Erzbischofs aus dem 11. Jahrhundert mit dem Dornauszieher (abgebildet Fig. 2); die Verwandtschaft des Elfenbeins der Arsenalbibliothek mit einem pompejanischen Relief, Sokrates und Diotima vorstellend[1]; das Auftreten des Achilles auf Skyros, von Centauren, Bacchantinnen, Schlangenorakeln auf mittelalterlichen Elfenbeinwerken; die hohe Werthschätzung und vielfache Verwendung der antiken Gemmen (zum Schmuck der Reliquiarien, wie in S. Alban, am Dreikönigenschrein in Köln, am Schrein der hl. Elisabeth in Marburg u. s. f.); das Zurückgreifen populärer Unterhaltungswerke, wie der ‚Gesta Romanorum', der Vagantenlieder des 12. Jahrhunderts u. s. f., auf römische Erzählungen und Vorbilder; Entlehnungen aus Ovids Metamorphosen[2]: das alles sind allerdings Beweise für ein gewisses Fortleben der Antike im Mittelalter.

Gewiss, die Substanz des mittelalterlichen Denkens und Empfindens war nicht die Antike, und darin liegt, was es von Alterthum und Renaissance trennt. Das Verhältniss ist mehr ein äusserliches und occasionelles, aber es ist, wie gesagt, enger, als man vielfach geneigt war anzunehmen. Auf uns hier beschäftigenden Gebieten documentirt es sich wesentlich in der Aufnahme und Verwerthung einer Reihe von Zügen aus der griechisch-römischen Mythologie und Geschichte. Dem Kreise mythologischer Vorstellungen gehören die Dioskuren, Sirenen, Grazien, auch das Labyrinth an[3]; es soll hier nicht eingegangen werden auf jene ikonographische Richtung, welche auch bestimmte Motive aus der Ikonographie der Heiligen (z. B. Barbara mit dem Thurm; Georg mit dem Drachen; Pelagia, S. Michael u. s. f.) auf mythologische Reminiscenzen zurückzuführen bestrebt ist[4]. Das verhältnissmässig späte Auftreten dieser Symbole und Attribute muss im allgemeinen gegen eine Ableitung aus mythologischen Wurzeln einnehmen, und die Zuversicht und Raschheit, mit der gewisse hier einschlägige Behauptungen vorgetragen werden, erscheint nicht im Verhältniss zu der Zuverlässigkeit der Erudition, welche zu ihrem Unterbau verwendet wird.

Einführung der griechisch-römischen Geschichte.

Die Einführung der griechisch-römischen Geschichte in die christliche Kunst ist im wesentlichen erst das Werk des humanistischen Zeitalters. In den Jahrhunderten des hohen Mittelalters wird von diesem Stoffe nur ein sehr sparsamer Gebrauch gemacht; erst mit Dante und Petrarca wird der-

[1] Garrucci Bull. rom. 1860.

[2] De Bastard Études p. 404 s.

[3] Für die einzelnen hier in Betracht kommenden Artikel muss auf das oft erwähnte Werk Pipers Symbolik u. Mythol. d. christl. Kunst (Weimar 1845) verwiesen werden.

[4] Vgl. v. Schlosser in der Allg. Zeitung 1894, Nr. 251, Beil.

selbe in stärkerem Masse zugänglich. Inzwischen spiegelt auch die bildende Kunst jenen Zustand der mittelalterlichen Bildung ab, wo Vermögen und Wille, die poetische und legendarische Umbildung des historischen Stoffes von der Realität der Dinge, mit anderen Worten, Sage und Geschichte zu unterscheiden, völlig verloren gegangen war. Demnach werden auch hervorragende Gestalten des Alterthums, wie Aristoteles, Alexander, Virgil, mit Vorliebe nicht im Lichte historischer Erkenntniss, sondern nach den Vorstellungen der Volkssage behandelt[1], und die auf den Grenzen zwischen Sage und Geschichte sich bewegenden Figuren der Sibyllen gelangen als Pendants der alttestamentlichen Propheten zu ausserordentlicher Popularität. Von Aristoteles bringt die Kunst des Mittelalters übereinstimmend mit dem ‚Lai d'Aristote' des Henri d'Andeli[2] häufig als Seitenstück zur Versuchung Adams und zu Samson und Dalila die Geschichte, wie die Geliebte Alexanders den weisen Philosophen, welcher die Verirrungen des königlichen Schülers getadelt, selber in sich verliebt macht und dazu bringt, sie als Reitpferd gezäumt durch den Garten zu tragen (zweimal in Rouen, an den Chorstühlen zu Amiens, in S. Pierre zu Caen, im Dom zu Lyon u. a.). Die Alexandersage, welche sich im Orient entwickelt hatte, war durch den spätgriechischen Roman des Pseudo-Kallisthenes nach Europa verbreitet worden und bis nach Spanien gedrungen, wo sie im 13. Jahrhundert durch Juan Segura eingeführt wurde. Sie bot der Kunst ein doppeltes Motiv: einmal den fabelhaften Bucephalus, den man im Dom zu Lyon sieht[3], dann die Greifenfahrt, welche der ‚Roman d'Alexandre' mit mancherlei Details schildert. Der König kommt auf dem Zuge nach Babylon in ein wildes Land, wo es viele Greife gibt. Diese seltsamen Thiere reden dem Eroberer ein, sich von ihnen in den Himmel tragen zu lassen. Es wird ein feuer- und wasserdichter Wagen gebaut und die Greife eingespannt, welche der König mit einem an einem Speer vorgehaltenen Stück Wildpret durch die Regen- und Schneeregion, durch die der vier Winde und äussersten Hitze lenkt. Als das Kupfer in seinem Wagen zu schmilzen beginnt, führt er sie ebenso wieder glücklich zur Erde. Julien Durand[4] hat zuerst diese Scene in S. Marco zu Venedig constatirt, Cahier[5] hat dann dieselbe in den grotesken romanischen Sculpturen in den Domen zu Basel

Fig. 260. Der Alexanderzug.
Sculptur im Münster zu Freiburg.
(Nach Cahier, Nouveaux Mélanges d'archéol.)

[1] Für alle diese Sagen müssen die Beziehungen der Kunst zur gleichzeitigen Poesie Berücksichtigung finden. Für Aristoteles, von der Minne geritten, vergleiche das altdeutsche Gedicht in von der Hagens Gesammtabenteuer Nr. 2; Briefe an die Heimat I 214; Minnesinger V 49. 84, wo verschiedene Darstellungen nachgewiesen sind; weiter W. Hertz in Abhandl. d. phil.-hist. Abth. d. Akad. d. Wissensch. XIX (Münch. 1891) 1, 1. — Die Ikonographie König Alexanders im Mittelalter haben Durand bei Didron Annales archéologiques XXV 121 u. 141; Meissner Archiv f. neuere Sprachen LXVIII; E. Müntz Éléments iconograph. p. 26 behandelt.

[2] Vgl. Barbazan Fabliaux et contes III.

[3] Mérimée Notes d'un voyage dans le midi de la France p. 96.

[4] Bei Didron l. c.

[5] Nouv. Mél. d'arch. Curiosités myst. p. 165—180.

und Freiburg i. B. (Fig. 260), in Remagen aufgewiesen. Andere Darstellungen finden sich in Le Mans, Urcel bei Laon, Gloucester, an den Chorstühlen zu Cortmell Priory in Lancashire, in der Kapelle S. Etienne des Doms zu Rouen u. s. f. Unter der Hand der copirenden Künstler werden freilich, wie das Pferd des Alexander zuweilen zum Elefanten wird, so auch zuweilen die Greife zu Löwen, oder der König steht auf ihren Köpfen und hält sich an ihren Schwänzen. Dass diese ganze Fabel eine Is. Kap. 14 illustrirende Darstellung der Lehre vom Antichristen sei, hat Meissner hinlänglich bewiesen.

Auch Traians Erlebniss mit der Wittwe, die — *di lagrime atteggiata e di dolore* — seinem Pferd in die Zügel fiel (man kannte die Geschichte wol nicht aus Dio Cassius, der sie zuerst erzählt, sondern aus Johannes Diaconus' Leben Gregors d. Gr. IV 44), hat das Mittelalter zu schätzen gewusst; Dante hat das Sujet, das er vielleicht an dem beim Pantheon gelegenen Triumphbogen abgebildet gesehen, sich zu Nutzen gemacht[1]. Schlechter kam in der spätern Volkssage und in der Kunst Virgilius davon, von dem man sich mit Vorliebe die Geschichte seiner unglücklichen Liebesaffäre mit der Kaiserstochter (Virgil im Korb, die Nacht über vor dem Fenster hängend) zu erzählen wusste. Gemälde und Holzschnitte, wie diejenigen des Lucas von Leyden, des Georg Pencz, Hopfer, Sedler, Sprengel, haben die Erzählung dargestellt.

Schon das christliche Alterthum hat Odysseus und die Sirenen[2] dargestellt; noch Honorius von Autun[3] weiss von ihnen zu erzählen und gibt ihrer Darstellung einen mystischen Sinn. Demgemäss erscheint auch auf mittelalterlichen Sculpturwerken und Malereien die fischschwänzige Sirene als Symbol der Verlockung, so bei der Herrad[4], und so wird sie in der ‚Reda umbe diu tier' (11. Jahrhundert) erklärt; so sah sie offenbar Dante als Bilder der Sinnenlust an Portalen stehend, entkleidet (*fendendo i drappi e mostravami il ventre,* Purg. XIX 32), und so sieht man sie in Rouen und S. Denis[5]. Anderwärts begegnet man der Sirene mit einem Fisch in der Hand, wo Piper[6] das Bild der von der Sirene eingefangenen, auf den Wogen der Welt umhergetriebenen Menschenseele findet, während Kreuser[7] und mit ihm W. Menzel[8] das Sinnbild auf die Wiedergeburt in der Taufe beziehen; denn man trifft auch auf Taufbecken die fischgeschwänzte Sirene. Dieselbe Ausdeutung gibt Letzterer den Sculpturen in den Domen zu Basel und Freiburg, wo der ihr Junges säugenden Sirene ein mit Ungeheuern kämpfender Ritter, oder in Zürich, wo ihr ein menschenverschlingender Löwe gegenübersteht. Ich bin geneigt, der auch von Heider[9] gestützten Auffassung recht zu geben, und die von Menzel nach Rathgeber angeführten Taufbeckendarstellungen einer Zeit zuzuschreiben, wo die symbolische Sprache des Mittelalters bereits in Vergessenheit gerathen war und man sich ihrer Motive vielfach nur als ornamentaler Füllstücke bediente.

Philosophen des Alterthums.

Die Philosophen des Alterthums treten in einer derjenigen der Propheten und Sibyllen nachgebildeten Stellung hier und da in der Kunst

[1] Purg. X 76 sgg. Vgl. DE ROSSI Bull. di corrisp. arch. 1871, p. 1 sgg. Dagegen GASTON PARIS La légende de Trajan (Par. 1878) p. 267. MÜNTZ Les précurs. de la ren. (Par. 1882) p. 35.

[2] Vgl. DE BASTARD Études p. 402.

[3] Bei MIGNE p. 856.

[4] ENGELHARDT S. 45.

[5] LENOIR Monum. de la France pl. 28. — LANGLOIS Stalles de la cath. de Rouen pl. 9. 10. 11.

[6] I 390.

[7] KREUSER Kirchenbau II 46.

[8] MENZEL Symb. II 384.

[9] Arch. S. 559.

auf, namentlich unter dem Einflusse der humanistischen Bewegung. Am Fussboden der Kathedrale zu Siena (14. Jahrhundert) verkünden Epiktet, Aristoteles, Seneca und Euripides ihre Sentenzen; hier erscheint auch Hermes Trismegistus *‚contemporaneus Moysi‘*, der die Gottheit des Logos ausspricht. Auf den Chorstühlen zu Ulm hat Syrlin um 1473 die Philosophen den Propheten und Sibyllen beigesellt; das Grabmal des Bischofs Jean Olivier in Angers (ca. 1540) lässt eine Anzahl dieser Philosophen, anfangend von Priamus (sic!) bis herab auf Boëthius, die Kunde vom Tode geben. Als Weltweise, deren Lehre sich auf die Menschwerdung besonders bezieht, nennt das Malerbuch Apollonius, Solon, Thucydides (!), Plutarch, Plato, Aristoteles, Philo, Sophokles, den König Tulis von Aegypten. Man sieht, wie von weitem sich die Anschauungen herausbilden, welche Raffael in der Schule von Athen verwerthet hat.

Sibyllen. Eine sehr wichtige Rolle spielen in unserer christlichen Kunst die Sibyllen. Nicht bloss der Dichter der Aeneis nennt die Sibylle *plena Deo*, auch bei Tertullian heisst sie *veri vera vates*[1]. Justin, Theophilus, Clemens der Alexandriner u. A. sprechen bald von einer (der cumaeischen), bald von mehreren Sibyllen — Varro kennt deren zehn, das ‚Chronicon paschale‘ schon zwölf. Constantin d. Gr. scheut sich nicht, in einer öffentlichen Rede das Zeugniss der erythraeischen Sibylle zu Gunsten der Mission Christi anzurufen[2]. Auch Hieronymus und Isidorus wissen von zehn Sibyllen, das Deutsche Volksbuch und andere mittelalterliche Quellen wieder von zwölfen. Ihr Ansehen im Mittelalter musste durch die Gleichstellung ‚der Sibylle‘ mit David im ‚Dies irae‘ — *teste David cum Sibylla*[3] —, durch Aeusserungen wie die des Thomas von Aquin[4] aufs höchste wachsen. Die Sage von der dem Kaiser Augustus von der Sibylle gegebenen Weissagung auf Christus hin erhält bald jene Gestalt, deren Erinnerung sich in Rom in Araceli erhalten hat[5] und welche durch des Jacobus de Voragine Legenda aurea und andere Schriftwerke, wie das ‚Speculum humanae salvationis‘ von 1324, weit verbreitet wurde. Auch die Häupter der Renaissance wissen von ihr: Dante (Parad. XXXIII 66), Petrarca (Ep. fam. II 5; III 71), Marsilius Ficinus (Opp. I 962) sprechen von den Sibyllen, noch Baronius[6] sucht die Legende von der Erscheinung der Sibylle vor Augustus in Schutz zu nehmen, wie das im 14. Jahrhundert noch der ‚Liber conformit. s. Francisci‘ (f. 276, 14) gethan hatte.

Das Einwirken der Sibyllen in die bildende Kunst ist trotz dieser unermesslichen Popularität des Sujets verhältnissmässig erst spät erfolgt. In der Malerei habe ich als ältestes Beispiel die Fresken von S. Angelo in Formis nachgewiesen[7], wo eine einzige Sibylle mit der dem oben erwähnten Gedichte entnommenen Beischrift: *Iudicii signum tellus sudore madescet*, den Propheten des Alten Bundes vorausgeht. Dann folgen das Mosaik von S. Maria in Araceli (um 1130—1138), im 14. Jahrhundert Pietro Cavallini's Fresco in der Tribuna derselben Kirche[8], ein Miniaturbild in einer Handschrift von 1285[9], dem dann im

---

[1] Ad Nativ. II 12.

[2] Ad coet. Sanct. c. 18, bei Euseb. De laud. Const., ed. Hein. p. 381. 385.

[3] Vgl. schon die älteren *Versus Sibillae de die iudicii: Iudicii signum* u. s. f., abgedruckt bei Barbier de Montault II 89.

[4] In Sent. 3 dist. 25, q. 2, 2. Summa theol. 2, 2, q. 2. a. 7, 3.

[5] Platner u. Bunsen Beschreibung der Stadt Rom III 1, 348. 667.

[6] Append. ad Annal. c. 26, edit. Mansi p. 447.

[7] Wandgem. von S. Angelo in Formis S. 14.

[8] Vasari, ed. Milanesi I 539.

[9] Bei Muratori Antiqq. Ital. III 879.

14. Jahrhundert andere Miniaturen, im 15. und 16. Jahrhundert zahlreiche Gemälde nachfolgen. Zu den hervorragendsten der letzteren zählen: die Wandmalerei im Rathhause zu Goslar (1494—1506); Joh. van Eycks Gemälde in Ypern; das Altarbild Memlings (oder Rogiers van der Weyden) in Berlin; die Sibylle mit Augustus in dem Cyklus des Gurker Doms[1]; die Bilder in Xanten[2]. Die italienische Renaissance hat das Thema durch Ghirlandajo in S. Trinità in Florenz (1485), durch Baldasarre Peruzzi in S. Giusta zu Siena, in Benvenuto's Tafelbild, durch Perugino im Cambio zu Perugia, Pinturicchio im Dom zu Spello, Raffael in S. Maria della Pace in Rom, vor allem im Vatican durch Michelangelo an der Decke der Sixtinischen Kapelle und in der Camera della Segnatura unter der Disputa behandelt. Auch die Franzosen haben es in ihren Heures und ihren gewirkten Tapeten nicht übersehen. In der Plastik sollen die Sibyllen zuerst am Dome zu Auxerre (12. Jahrhundert) vorkommen; sicherer ist, dass die Kanzel zu Sessa[3] neben drei Propheten auch eine Sibylle bietet, so dass wir also, S. Angelo in Betracht genommen, das erste Auftreten der Sibyllen in Malerei und Sculptur in Süditalien anzunehmen haben. Ihre Anwesenheit an der Goldenen Pforte zu Freiberg wie an Niccolò Pisano's Kanzel zu Siena (1267) ist mehr als fraglich. Dagegen treten sie am Campanile zu Florenz, in Ghiberti's Broncethüren von S. Giovanni und, ebenfalls mit den Propheten, von der Hand Porta's in der Casa Santa zu Loreto, im Brevier des Königs Corvinus (Vatican), in den Glasfenstern zu Auch, in S. Ouen, Beauvais, Mailand, an den Chorstühlen von Auch, S. Bertrand zu Comminges, im Dom zu Ulm (um 1468—1474) auf[4]; wol auch in Maulbronn, wo man am Abtsstuhl Christus zwischen zwei auf ihn hinweisenden Sibyllen sieht, von denen die eine aus einem Löwenkopf, die andere aus einem Blumenkelch hervorkommt; darüber schweben Vögel, Fledermäuse u. dgl. mit Teufelsfratzen, vor dem Pult stehen ein Löwe und ein Drache, Flammen speiend, in welchen man Eidechsen, Affen, Vögel erblickt; unten ein Jäger mit Armbrust und ein Hirsch — jedenfalls eine nicht leicht zu erklärende Scene.

5. Von grösster Bedeutung für die Ikonographie des Mittelalters ist die Thierwelt[5] und das ganze Gebiet der Thierbilder. Wir haben bereits auf Physiologus.

[1] Schnerlich in Mitth. d. k. k. Centralcomm. XIX (1893) 241.

[2] Beissel Gesch. d. Ausstatt. d. Kirche des hl. Victor zu Xanten S. 81.

[3] Schulz Denkm. Taf. 65.

[4] Zur Litteratur über die Sibyllen in der mittelalterlichen Kunst vergleiche ausser den älteren Nachweisen bei Pistorius Scriptores rer. Germ. (Ratisb. 1726), Index p. 42: Didron Ann. arch. (s. Ind. XXVIII 513). — Menzel Symb. II 365. — Barbier de Montault Iconographie des Sibylles. Arras 1874 (Extr. de la Revue de l'art chrét.). — G. Müller-Grote Die Malereien im Rathhause zu Goslar (Berl. 1892) S. 70. — Barbier de Montault Iconogr. II 83. — Weber Geistliches Schauspiel und kirchl. Kunst (Stuttg. 1894), bes. S. 51 f.

[5] Zur Litteratur vgl. Koloff Die sagenhafte und symbol. Thiergesch. des Mittelalters (Raumers Taschenbuch 1877, S. 177 bis 269). — Eckl Die symbolische Zoologie (Org. f. christl. Kunst 1869, Nr. 12—22). — Heider Physiologus nach einer Handschrift des 11. Jahrh. (Wiener Archiv 1850, II 1, 541 f.); ders. Ueber Thiersymbolik und das Symbol des Löwen in der christl. Kunst. Wien 1849; ders. Die Kirche zu Schöngrabern S. 111 f. — Cahier et Martin Nouv. Mél. Curiosités etc. — Soph. Müller Die Thierornam. im Norden. Aus dem Dänischen von Mestorf. Hamb. s. a. — Didron Ann. arch. ‚Animaux' (Ind. XXVIII 355). — Otte in den Neuen Mitth. Th.-S. V. V 1, 48—62; ders. Kunstarch. I [5] 491. — Kreuser Kirchenbau II 165—192. — Zoologie mystique, in Revue de l'art chrét. XXXII (33 Ind.). — Fél. d'Ayzac De la zoologie composite (‚c'est à dire imaginaire et complexe') dans les œuvres de l'art chrét. (Revue de l'art chrét. 1886, p. 13 sq.) — Iconogr. des fabliaux bei Didron Ann. arch. III 11; VI 145. — Bestien in

den Einfluss des ‚Physiologus' und die Entstehung dieses merkwürdigen hellenistisch-ägyptischen Werkes hingewiesen (I 106). Der lateinische Physiologus[1], den das Decretum Gelasianum (man setzt dasselbe 496, doch hat Friedrich mit guten Gründen es als eine nicht vor 523 entstandene Privatarbeit erklärt) zuerst erwähnt, scheint auf Cassiodor, Gregor d. Gr., der in seinen ‚Moralia' eine grosse Vorliebe für die Thierwelt an den Tag legt, auf Isidor von Sevilla grossen Einfluss geübt zu haben. Im 11. Jahrhundert entstand Theobalds metrische Bearbeitung desselben; während die mittelgriechische Litteratur sich wenig von dem Physiologus berührt zeigt, nehmen die Naturgeschichten des Abendlandes im ganzen Mittelalter um so mehr davon Notiz. Es entstanden die germanischen Physiologi (angelsächsische Bearbeitung aus dem 8.—9. Jahrhundert, der ältere und der jüngere deutsche Physiologus aus dem 11. und 12. Jahrhundert, der isländische aus dem 13., zwei englische), weiter die romanischen (der anglonormannische des Philippe de Thaun um 1121, das Bestiaire des Pierre le Picard aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, das waldensische)[2]. Wie diese Bestiarien auf die poetische Litteratur des Mittelalters eingewirkt haben, ist von Lauchert u. A. aufgewiesen worden. Der Einfluss derselben auf die bildende Kunst ist gewiss sehr gross gewesen und in ganzen Cyklen, z. B. am Strassburger Münster[3] oder in S. Pierre de Caen[4], aufgewiesen worden. Indessen ist die Phantasie unserer romanischen und gothischen Künstler keineswegs beim Physiologus stehen geblieben. Die Klagen, in welche mehrere mittelalterliche Schriftsteller[5] ausbrechen, lassen keinen Zweifel, dass man in der Darstellung phantastischer Thiere schon im 12. und 13. Jahrhundert über die Litteratur der Bestiarien hinausging. Der Uebergang der Bauführung und der Sculptur in die Hände der Laien scheint das Verlassen der traditionellen Typen und damit auch allmählich den Verlust des Verständnisses der ältern Symbolik herbeigeführt zu haben, welche die ältere romanische Kunst mit der Empfindung für die Angemessenheit des Sinnbilds zu dem dargestellten Gegenstand sich noch bewahrt hatte. Schon dadurch war gegeben, dass die einzelnen Thierbilder im Mittelalter keine feststehende Bedeutung haben. Dieselben Thiere kommen, wie der Löwe, bald als Symbol Christi bald als Sinnbild dämonischer Gewalten vor. Für Christus sind nicht weniger als 92 Attribute nachgewiesen, von denen die meisten gelegentlich auch einen ganz andern Sinn haben. Im allgemeinen lässt sich nur sagen,

der rom. Kunst (Revue de l'art chrét. XXXIII 110. 163). — E. P. Evans Animal Symbolism in Ecclesiastical Architecture. Lond. 1896.

[1] Hauptausg. bei Cahier et Martin Mél. d'arch. II—IV.

[2] Vergleiche über die alten und mittelalterlichen Texte des Physiologus jetzt: de Rossi Capsella africana p. 13, Note 4. — Lauchert Gesch. d. Physiologus. Strassb. 1889. — Romilly Allen Early Christ. Symb. p. 334 f. (betreffs der englischen und irischen Handschriften). Ueber das Bestiarium von Monza Barbier de Montault in Revue de l'art chrét. 1887, p. 172. — Ueber ägyptische Einflüsse auf die Thiersymbolik vergleiche jetzt auch ‚Allgem. Zeitung' 1888, Nr. 17, Beil. — Ueber die sehr merkwürdigen Thierbilder in der Kirche zu Ameneharads Rada siehe Mandelgren Taf. 18. — Die Thiersymbolik bei Petrarca bespricht Körting Petrarca S. 691.

[3] Cahier et Martin Curios. myst. p. 150. — Kraus Kunst u. Alterth. in Elsass-Lothr. I 470.

[4] Gasté Une chap. de l'église S. Pierre de Caen. Caen 1857.

[5] Bernard. Clarav. Ep. ad Guil. abb. c. 12 (Opp. I 544; vgl. Kreuser a. a. O. S. 174). — Aeusserung eines Cisterciensers aus dem 13. Jahrhundert bei Pitra Spicil. Sol. III p. LXXIII. — Die von Abt Suger in S. Denis angebrachten Glasfenster zeigten gerade solche Thiersymbole, wie sie Bernhard getadelt hatte; siehe Heider Thiersymbol. S. 5.

dass die auf die Bibel bezw. die altchristliche Litteratur (Barnabasbrief, Clemens Alex.) zurückgehende Unterscheidung reiner und unreiner Thiere als Sinnbilder der Tugenden und Laster festgehalten und demnach z. B. das Schwein als Symbol der Schwelgerei, der Hase als das der widernatürlichen Unzucht, die Hyäne der Hurerei, das Wiesel der Unfläterei, Adler, Habicht u. s. f. als Bilder der Raubgier aufgefasst werden[1]; während allerdings auch in der Schrift (z. B. 3 Mos. Kap. 11 und 5 Mos. Kap. 14) als unrein bezeichnete Thiere als Sinnbilder Christi vorkommen. Insbesondere wird nicht zu verkennen sein, wie antichristliche Gesinnung und heidnische Greuel durch solche unreine Thiere dargestellt werden wollen. So sieht man im Dom zu Magdeburg heidnischen Greueln das Spottbild des Judenthums, die an der Sau saugenden Juden (was auch sonst vielfach vorkommt) gegenübergestellt. Anderwärts bringt die Beobachtung des Humors in der Thierwelt, gewiss nicht weniger als der Einfluss der mit Bibelstellen commentirten Aesopischen Fabeln die humoristische Verwendung der Thiere zuwege (so besonders in den französischen Heures, aber auch in zahlreichen grotesken Sculpturen), welche oft geradezu einen anstössigen Charakter annimmt, ja zu unglaublichen Unflätigkeiten führt. Bei der Personification von Tugenden und Lastern spielen die Thiere gleichfalls eine hervorragende Rolle; so reitet im Hortus deliciarium die Superbia auf einem Ross mit Löwenfell. Die Ausbildung der heraldischen Kunst führte zu der ausgiebigsten Verwendung des Thierelements in der Heraldik, womit die dem Gesetze dieser Wissenschaft entsprechende heraldische Umbildung der Thierformen gegeben war.

Aesopische Fabeln.

Dass neben dem Physiologus namentlich die Aesopischen Fabeln (unter anderen diejenige vom Fuchs und dem Raben, dem Wolf und dem Lamm, dem Storch und dem Fuchs, dem Kranich und dem Wolf) Verwendung fanden, ist nicht zweifelhaft. Es gab im 12. und 13. Jahrhundert lateinische Bearbeitungen dieses Stoffes, wie die des englischen Mönches Alexander Neckam und die des Italieners Baldo, den ‚Novus Arianus' und kleine dramatische Stücke[2], aus denen die Künstler zum Theil schöpfen mochten, welche diese Thierfabeln an den Kathedralen von Amiens und Strassburg, am Portal von S. Urcin zu Bourges, an den Domen zu Brandenburg, Verona, Modena, in S. Pietro in Spoleto, an S. Peter in Rom, auf der Tapisserie zu Bayeux schufen.

Pflanzen- u. Blumenwelt.

6. Weniger als die Thiere sind es Pflanzen und Blumen, welche die Aufmerksamkeit der mittelalterlichen Künstler nach der symbolischen Seite in Anspruch nehmen. Hier spielt namentlich das Element der Farben eine gewichtige Rolle, auf welche wir zurückzukommen haben. Aber nicht übersehen werden sollte, wie das Mittelalter doch auch die Empfindung für die Schönheit der zu einem Strauss oder einer Rose vereinigten Blumenwelt gekannt hat. Honorius von Autun sieht in solch einem Strauss die himmlischen Chöre abgebildet[3]. Dante hat in der Schilderung seiner paradiesischen Rose

[1] Schnaase bestreitet (IV 268) diese Sinnbilderei, doch führt Otte I [5] 493 mit Recht als Beleg dafür die Inschriften auf einem früher in S. Ulrich und Afra in Augsburg befindlichen Teppich des 12. Jahrhunderts an: ‚Agnus est animal mundum, sic munda figurat' etc. — ‚Inter munda lupus non est nec munda figurat' etc., und er weist auch richtig auf die am Taufstein im Dome zu Brandenburg hin, wo Bock, Bär, Eber, Kamel, Fuchs, Hase, Kaninchen, wol als Sinnbilder der durch die Taufe ausgetriebenen Sünden, erscheinen.

[2] Vgl. Edélestand du Méril Poésies inéd. du moyen-âge. Par. 1855.

[3] Gewöhnlich ist es der göttliche Jäger oder sein Bote, der Engel Gabriel, welcher das Einhorn mit den Hunden der *misericordia*,

als des Sitzes der Gottheit und der Beseligten Züge zusammengetragen, welchen wir in der mystischen Malerei Italiens wieder begegnen.

Curiosa. Im einzelnen mögen solche Vergleiche oft etwas für unser Gefühl Erzwungenes, Fremdes oder gar Geschmackloses haben; wir mögen uns heute daran stossen, wenn wir das in den Schooss der Jungfrau fliehende Einhorn als Symbol der Keuschheit, den Adler, der sich den Schnabel wetzt oder am Sonnenblick die Echtheit seiner Brut prüft, als Sinnbild der Verjüngung und Auferstehung sehen. Der Hirsch, der sich durch den Trunk vom Schlangengifte heilt, der Caradrius, das Krokodil, der Enidrius, der Phönix, der Pelikan der Aspis und Basilisk, der Heptacephalus und der Drache, der Löwe und der Fuchs, der Merops und der Storch: alle diese wirklich existirenden oder von der Einbildungskraft des Mittelalters geschaffenen Thiere mögen uns heute als Sinnbilder moralischer Eigenschaften im Munde eines mittelalterlichen Predigers recht seltsam anmuthen: immerhin bleibt doch wahr, was A. Springer mit vollem Verständniss für diese Zeiten und Dinge hervorgehoben hat, dass in dieser Poesie der Thier- und Pflanzenwelt, wie sie uns in der romanischen Kunst entgegentritt, ‚ein wahres Frühlingsrauschen weht'; man ist nach der trockenen Schulweisheit der voraufgehenden Jahrhunderte entzückt, Schriftstellern und Künstlern zu begegnen, denen man die Freude an der Natur, die warme Theilnahme an den Vorgängen derselben, am Aufsteigen der Sonne, am Erwachen des Lenzes, am Gesang der Vögel, dem Grünen der Wälder und Wiesen absieht. Diese helle Freude an der Natur macht es von vornherein unwahrscheinlich, dass alle hier einschlägigen Darstellungen symbolisch oder allegorisch zu deuten seien. Wie Teppichmuster mit ihren Löwen, Greifen, Drachen, Adlern, Hirchen, mit den der Zwischenwelt zwischen Mensch und Thier angehörenden Centauren, Sirenen und auch mit den in den Blätterzweigen verborgenen rein menschlichen Gestalten einfach in die Plastik einrücken, das hat seiner Zeit Springer in seiner Analyse einer Reihe von Sculpturwerken nachgewiesen[1]. Diese Teppiche gehen auf den Orient und den Süden zurück; sassanidischen Ursprungs ist z. B. nach Lenormants Untersuchung der als Feueraltar erkannte gefässartige Gegenstand, welcher zwischen zwei Löwen auf dem Seidengewebe zu Le Mans bezw. Couture beobachtet wird. Und dieses selbe Motiv findet sich auf den von Quast[2] veröffentlichten Sculpturen von Hamersleben. Thierleiber mit gemeinsamem Kopf sehen wir auf Tiroler und Friauler Sculpturen[3], ebenso im Klosterhof von S. Paul[4], in S. Ambrogio zu Mailand und in südfranzösischen Kirchen. Auch dies Motiv geht auf ein sassanidisches Teppichmuster zurück, wie die Sub-

pax u. s. f. in den Schooss der im *hortus conclusus* nahe dem *fons signatus* und der *turris eburnea*, umgeben von anderen Emblemen der Lauretanischen Litanei, sitzenden Madonna jagt. — Vgl. Eisenmenger Entdeckt. Judenth. I 386. — Menzel Symbol. I 230. — Grässe Beitr. z. Litt. u. Sage d. Mittelalters (1850) S. 60 f. — Piper Symbol. u. Mythol. I 369. — Brown The Unicorn, a Mythol. Investigation. Lond. 1881. — Cahier et Martin Vitraux de Bourges § 72, p. 130; dies. Mél. d'arch. II 220. — Cahier Caractérist. des saints I 45; II 85. — Brunet Revue arch. IX (1852) 552. — A. Maury ebd. 1845, 15. Oct. — Kraus in B. J. XLIX (1870) 28; ders. Kunst u. Alterth. in Elsass-Lothr. II 366. — De Bastard Études p. 367. — J. Liell im ‚Katholik' 1880, S. 412. — Graus ‚Kirchenschmuck' 1894, Nr. 7. — Fr. Schneider Revue de l'art chrét. XXXI (1888) 16 (Nass. Ann. XX [1888] 31). — Hirst On the Relig. Symbolism of the Unicorn. Exeter 1884. — Mandelgren Taf. 35.

[1] Mitth. d. k. k. Centralcomm. V 67.

[2] Zeitschr. f. christl. Arch. II 77.

[3] Mitth. d. k. k. Centralcomm. III Nr. 9; IV Nr. 11.

[4] D'Agincourt pl. 23[5].

ductura des ungarischen Krönungsmantels beweist [1]. Bemerkenswerth ist, dass mit dem Motiv auch die Technik, mit dem Inhalt auch die Form aus dem Kreise der Weberei in das plastische Gebiet verpflanzt wird und dass weiter diese auf orientalische Teppichmuster zurückgehenden Räthselbilder sich weit weniger im Norden als in der Nähe der Hauptstapelplätze des levantinischen Handels befinden.

Reste skandinavischer Mythologie.

7. Es hat eine Zeit gegeben, wo die Forschung mit Cahier und Martin [2] darauf ausging, in den mittelalterlichen Sculpturen starke Reste germanischer bezw. skandinavischer Mythologie zu entdecken. So sollten die Pfeilersculpturen der Freisinger Krypta die Sigurdsage wiedergeben; am Portale der S. Jakobskirche zu Regensburg sollte Hyndla reiten; Fenvi's Fesselung und Tyrs Untergang sollte an romanischen Leuchterfüssen (Prag u. a.) vorgeführt sein: kurz, die gesammte Edda drohte uns in die Welt christlicher Kunstvorstellungen herabzusteigen. Es ist mit Recht dagegen geltend gemacht worden, dass die Vorstellungen der Edda in der Poesie des 12. Jahrhunderts kaum einen Widerhall finden, dass die mythologischen Vorstellungen

Fig. 261. Giebelfeld am Südportal des Baptisteriums zu Parma. (Nach Michele Lopez.)

des germanischen Alterthums in jener Zeit zu sehr verblichen waren, um in der frisch aufblühenden Plastik des 12. Jahrhunderts zu neuem Leben zu erwachen.

Ein eclatantes Beispiel, zu welchen Missdeutungen man auf der Fährte solch falscher Darstellungen geräth, geben die berühmten Sculpturen des Baptisteriums von Parma. Man sieht hier über dem Thürsturz drei kleine Medaillons, das Brustbild des Erlösers, auf dessen aufgeschlagenem Buche wie gewöhnlich das EGO SV*m* ALPHA ET O steht, zwischen dem Agnus Dei und dem Patron der Taufkirche, S. Johannes dem Täufer. Eine selbst für einen Lübke erstaunliche Unwissenheit liess Diesen mit Schnaase die Inschrift auf dem Buche lesen: *Ego sum Phaeton,* woran sich die seltsamsten Erörterungen über die Fortwirkung antik-mythologischer Reminiscenzen knüpften [3]. Nicht richtiger war die lange Zeit dem Relief des Giebelfelds (Fig. 261)

[1] F. Bock in Mitth. d. k. k. Centralcomm. IV Nr. 10.

[2] Cahier et Martin Mél. d'arch. I 91, pl. 14—17; III 94. Vgl. dagegen Weiss Mittelalterl. Kunstdenkm. d. österr. Kaiserst. I 200. — Springer in den Mitth. d. k. k. Centralcomm. V 31.

[3] Lübke Gesch. d. Plast. S. 383. Später

gegebene Ausdeutung. Hier sieht man in den Aesten eines Baumes einen Jüngling sitzen, welcher die Früchte des Granatbaumes in ein Körbchen sammelt; am Fusse des Baumes sitzt ein nach jenem Jüngling schnaubender Drache; die Wurzeln des Baumes werden von zwei kleinen Thieren (Mäusen) abgefressen. Links und rechts sind die Embleme von Sonne und Mond und unter diesen die mythologischen Vollbilder der beiden Gestirne abgebildet. Man hat in dem von dem Feuerdrachen bedrohten Baum den von Nidhögyr befeindeten Yggdrasil der Edda wiedererkannt; doch wusste man mit den Mäusen nichts anzufangen, bis man in der ganzen Darstellung den christlichen Lebensbaum und die auch durch unsern Dichter Rückert popularisirte Geschichte von Berlaam und Josaphat erkannte.

Weisen wir die von Cahier und Martin aufgestellten, auch von de Bastard[1] theilweise übernommenen und speciell auf die Drachengestalten an Bischofsstäben ausgedehnten, anderwärts[2] abgelehnten Ansichten über den angeblichen Einfluss der skandinavischen Eddasage zurück, so geben wir doch einen gewissen Einfluss altgermanischer Vorstellungen auf die christliche Kunst des Mittelalters bereitwillig zu. Grimm, Simrock, Wolf, Mannhart u. A. haben Reste germanischer Mythologie in der Sitte und Uebung des Mittelalters wie selbst späterer Zeiten aufgewiesen; manche dieser Reste spiegeln sich auch in der bildenden Kunst ab. Nur auf einzelne Fälle dieser Art sei hier hingewiesen.

Ich will weniger Gewicht legen auf J. Grimms allgemeine Ausführungen über den innern Zusammenhang zwischen den hoch emporstrebenden Bauten der deutschen Gothik und der Gewöhnung des Germanen an den Anblick hoher Bäume, an die Andacht unter freiem Himmel, an den Schatten uralter Wälder, welche der Pfeilerwald unserer Dome ihm gewissermassen ersetzte[3]. Aber die Gnadenbilder, die einem Baume des Waldes entwachsen, die wunderbaren Jungfrauen, die in hohlen Bäumen sitzen, Darstellungen, die namentlich die bäuerliche Kunst Tirols u. s. f. beeinflussen, gehen entschieden auf die altgermanische Idee von Götterbildern auf Bäumen zurück[4]. Dass Gnadenbilder Ringe vom Finger, einen Schuh vom Fuss fallen lassen, wie die Bilder der hl. Kümmerniss und andere den Goldpantoffel hergeben[5], oder dass ein Marienbild den ihm dargereichten Ring annimmt und den Finger zum Zeichen der Annahme krümmt[6], ein anderes sich von dem Kind auf ihrem Schooss ein Büchslein für einen Flehenden darreichen lässt[7]: all das sind Vorstellungen, welche auf Thors Bildsäule zurückgehen, die einen Goldring hatte und die Hand krümmte, als Einer danach greifen wollte, die dann später aber gegen Geld und viele Bitten den Ring losliess[8]. Das schwedische Märchen von Graumantel, der in den Himmel mitnimmt[9], klingt in den Legenden von dem Schutzmantel Mariens (s. unten) wieder, welche in der Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts so beliebt sind. Wuotan, dem Siegesgott, werden zwei Wölfe und zwei Raben als Diener beigelegt, die dem Streite folgen: die Jagdhunde, welche das Einhorn in den Schooss der Jungfrau jagen; die

---

haben sowol Schnaase (VII 263) als Lübke (a. a. O. [2] S. 434) die richtige, längst von Lopez (Il battistero di Parma, tav. IX) gebotene Lesung gegeben.

[1] Études p. 114. [2] Ibid. p. 402.
[3] Mythol. I 60.
[4] Ebd. I 65.
[5] Mone Anzeiger f. Kunde d. d. Vorzeit VII 584.
[6] Méon Nouv. Rec. II 296 u. a.
[7] Cod. palat. 341, f. 63.
[8] Fornm. Sög. II 108 u. a. Grimm Mythol. I 103.
[9] K.M. III 407. Grimm I 133.

Hunde des hl. Dominicus auf dem grossen Bilde in S. Maria Novella (spanische Kapelle), Dante's Veltro sind Abkömmlinge dieser zu Hunden gewordenen Wuotanswölfe. Augustin, Gregor d. Gr., auch Thomas von Aquin werden abgebildet mit einer über ihrem Haupte schwebenden oder auf ihren Schultern sitzenden weissen Taube; nach einem Kindermärchen setzen sich zwei Tauben auf des Papstes Schulter und sagen ihm alles ins Ohr. Grimm (I 135) will auch diese Attribute von den dem Odin auf den Achseln sitzenden und ihm alles, was sie sehen und hören, ins Ohr sagenden Raben (Hugina und Munina, von *hugr, animus* und *munr, mens*) ableiten. Aber die Taube als Symbol des Geistes und des Heiligen Geistes erscheint schon vor dem Eindringen germanischer Anschauungen. Man müsste hier weiter auf ein gemeinsames altes Gut der indogermanischen Raçe zurückgreifen. Dagegen könnte bei den nordischen Teufelsdarstellungen wol an ein Zusammenwachsen des Mythus vom Leviathan und Jörmungadr gedacht werden (ebd. S. 166). Die in verschiedenen Orten auftretenden ‚Teufelshände', d. i. der Abdruck, den die Hand des bösen Geistes in Stein zurückgelassen, gehen auf mythologische Vorstellungen zurück, die uns auch im Beowulf (in der Mythe von der abgerissenen Hand des Grendel) u. a. begegnen (ebd. S. 220). Die silbernen Schiffe und Pflüge, welche in nordischen Kirchen bewahrt werden, erinnern an das Herumziehen der alten Germanen mit Schiffen und Pflügen[1]. Die Erzählung von der Herodias, welche im Mittelalter eine so grosse Rolle spielt und in der bildenden Kunst ebenfalls sehr beliebt ist, verdankt ihre Popularität der Erinnerung an Perchta. Loki's Tochter Hel, Helja, ist Schwester des Wolfes Fenrir und einer ungeheuern Schlange; sie ist halb schwarz und halb menschenfarbig, ihre Wohnung ist tief im Dunkel der Erde, abwärts unter einer Wurzel des Yggdrasil, in Niflheim, die Todten fahren zu ihr. Grimm will damit die schwarze Demeter der Griechen, aber auch die schwarzen Madonnenbilder (wie zu Loreto, Neapel, Köln, Einsiedeln, Würzburg, Oettingen, Puy, Marseille, Notre Dame de S. Etienne und S. Thomas de Villeneuve in Paris, Gräfinthal in Rheinbayern u. s. f.) zusammenbringen.

Thierepos.

Doch genug von solchen Beispielen, welche einen gewissen, aber doch nur einen sehr bedingten und schwachen Einfluss germanisch-mythologischer Reminiscenzen auf unsere Kunst beurkunden. Wichtiger und bedeutsamer sind für diese andere Volksvorstellungen und zahlreiche Details des Volkslebens geworden. So namentlich das Thierepos. Die Aesopische Fabel vom kranken Löwen kam spätestens im 8. Jahrhundert nach Deutschland; um 940 wurde sie von einem Mönche aus Toul, der dem Kloster entwich, zur Erzählung der eigenen Geschichte verwerthet; um 1100 erhalten die Hauptträger der Fabel, Wolf und Fuchs, ihre deutschen Namen Isengrim und Reinhart. Von da ab datirt die ungeheure Popularität des Epos, das im 13. Jahrhundert seine bedeutendste Ausgestaltung (in Williams niederländischem ‚Reinaert') erhielt. Die Geschichte von der Krankheit des Löwen war eine Satire auf das Hofleben, in der Geschichte vom Mönchthum des Wolfes oder Fuchses setzten die geistlichen Verfasser des Epos den Thorheiten oder Irrlehren eigener Standesgenossen ein Denkmal. Der Fuchs, den Enten oder Gänsen predigend, erscheint so am Domportal zu Braunschweig, in den Chorschranken zu Wismar, an einer Altardecke zu Lübeck, einer Console zu Ebstorf[2], in den französischen Heures nicht selten; in den Pariser Heures Nr. 921 und 1393 (beide aus

[1] Tacitus Germ. c. 9; vgl. Grimm I 225 f. [2] Otte I [5] 495.

dem 15. Jahrhundert) predigt er aber Hühnern und Hähnen (vgl. Fig. 262 u. 263)[1]. Der Wolf in der Kutte begegnet uns an einem Wiener Hause, im Fuldaer Fabelbuch, in Freiburg i. B. und in Basel, wo Isengrims ganze Noth dargestellt ist; der Wolf und der Storch[2] in Brauweiler. Das Begräbniss der Katze durch Ratten sieht man auf einem Capitell zu Tarragona, im Kreuzgang der Kathedrale[3], Storch und Fuchs sich zu Gaste ladend in Frankenthal (Portal der alten Kirche), Andernach (Seitenportal der Kirche), zu Alzey (Kästchen des Herrn Emele)[4]. Hierher gehört auch die Symbolisirung der zehn Lebensalter durch zehn Thiere, welche übrigens nicht immer dieselben sind; so sieht man es in einem T. O. Weigelschen Holzschnitt von 1482, in den Reliefs der Emporen zu Annaberg von 1525[5].

Volksgeschichte, romantische Stoffe.

8. Aus der Volksgeschichte greift das Mittelalter vor allem einzelne Heroen und ihre Thaten heraus, auch um sie an heiliger Stätte zu verherrlichen. So Karl d. Gr. auf dem Karlsschreine in Aachen, wo wir den ersten künstlerischen Niederschlag des um Karls Namen gebildeten Sagenkreises

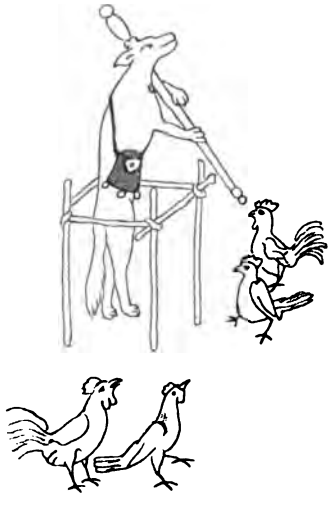


Fig. 262. Der Fuchs predigend. (Pariser Heures Nr. 921.)

Fig. 263. Der Fuchs predigend. (Pariser Heures Nr. 1393.)

finden, und in zahlreichen französischen Denkmälern[6]. Wigaloisbilder bietet das Sommerhaus der Burg Runkelstein, während der Garelsaal desselben Schlosses den höfischen Roman ‚Garal von dem blühenden Thal' illustrirt[7]. Einer besondern Beliebtheit erfreuten sich aber die ‚Neuf Preux',

[1] Für die Ausdeutung, welche die spätere gelehrte Symbolik der Fuchsscenen gegeben hat, vgl. Sant. Pagnini Isagoge ad mysticos s. Scripturae sensus, lib. XVIII c. 12, p. 815 sq. Dazu Hieronym. In Ez. c. 13. — Meissner a. a. O.

[2] Vgl. Lafontaine's Fabeln III 7.

[3] Laborde Mal. Reise in Spanien III (Leipz. 1811) 180, Abbild.

[4] Vgl. Müller Kirche zu Oppenheim S. 61.

[5] Waagen Kunstw. u. Künstler in Deutschl. I 30. — Otte I [5] 496. — Wackernagel Die Lebensalter. 1862.

[6] Vgl. Rauschen Die Legende Karls d. Gr. im 11. u. 12. Jahrh. Publ. durch die Ges. für rhein. Gesch. 1891. — Clemen Die Porträtdarstellungen Karls d. Gr. (Zeitschr. des Aachener Geschichtsvereins XI—XII. Aach. 1889—1890), wo die französischen Denkmäler S. 50 aufgeführt sind. — Kraus Christl. Inschr. d. Rheinl. II Nr. 486. — Barbier de Montault Iconographie I 32. 36. 74. 265. 267. 268. 270. 303. 304.

[7] Graf K. Waldenstein in den Mitth. d. k. k. Centralcomm. 1887. N. F. XIII, clix. — M. Walz Garel u. s. f. Freib. i. B. 1892.

d. h. die neun Heroen alter und neuer Zeit, welche noch jetzt im Kartenspiel fortleben: ihrer kommen drei auf das Alte Testament (Josua, David, Judas Maccabaeus), drei auf das Heidenthum (Hektor, Alexander, Julius Caesar), drei auf die christlichen Zeiten (Karl d. Gr., Artus und Gottfried von Bouillon). Obgleich nicht Alle Christen, finden sie doch ihre Stelle in der Kirche, wie das durch eine Rechnung von 1417 von S. Nicolas in Tournay bewiesen ist; auf einer Sculptur des Louvre (16. Jahrhundert) wird ihnen sogar Christus als zehnter beigezählt. Handschriften von 1420 und 1428 geben ihre Wappen; sie werden als gewappnete Ritter zu Pferde dargestellt, doch sind in Caen (1532) nur die drei Christen zu Pferde, die anderen reiten auf einem Kamel, Elefant, Hirsch, Hektor, Alexander und Caesar auf Einhorn, Greif und Dromedar. Die kostbare Mantelschnalle, das F des Königs Franz I, in der Collection Sauvageot (Louvre) vereinigt die Neuf Preux mit der Kreuzigung; öfter finden sich dieselben auf den Holzschnitten und Kupferstichen des 15. und 16. Jahrhunderts, die alttestamentlichen ‚Preux' regieren bis in den obern Consessus der Disputa hinein[1]. Zu diesen ‚Preux' steht auch Roland, den man in Italien ebenfalls unter dem Einfluss fränkisch-normannischer Chansons de geste darstellte (Mosaik von Brindisi, 1168, Statue an einem Portal zu Verona, Kathedrale zu Chartres, Portal der Abtei De la Règle zu Limoges).

Der nämlichen Geistesrichtung wie die Heroen entsprangen die *‚Trionfi'*, d. h. die Darstellungen des Sieges über die Gewalten der Hölle, des Todes, des Bösen. Die Idee war dem Alterthum entnommen; sie erlangte seit dem 13. Jahrhundert eine steigende Popularität, namentlich in Italien, wo die *‚Carri'* des Triumphes bei den Volksfesten eine grosse Rolle spielten. Den Triumph Christi hatte die längst geübte Darstellung des Rex gloriae vorzüglich geläufig gemacht; er hat seine künstlerische Wirkung bis in die Gegenwart bewahrt, wo Führich seinen merkwürdigen Triumph schuf[2]. Das 16. Jahrhundert ging, wie das grosse Glasgemälde von 1533 in der Kirche zu Conches (Eure) zeigt, auch zu der Darstellung des Triumphes der von zahlreichem Gefolge und den Allegorien der Tugenden umgebenen Madonna über; die Vorführung des Sieges des hl. Thomas von Aquin über die Irrlehre (Rom, S. Maria della Minerva, in Florenz in der spanischen Kapelle u. s. f.) kann auch hierher gezählt werden. Besonders beliebt waren aber die Trionfi der personificirten Tugenden, des Todes, der Zeit, des Glaubens oder der Religion, der Kirche. Dante's Purgatorio führt uns den Zug des grossen Wagens, d. i. der Kirche, in einer ganz den Trionfi der Zeit entlehnten Weise vor. Auf den Triumph des Todes, wie ihn der Pisaner Camposanto bietet, kommen wir noch zurück. Diese Darstellungen hängen schon zusammen mit den lebenden Bildern und dem geistlichen Schauspiel. Wie beliebt sie waren, zeigen Petrarca's Trionfi, welche auch in der bildenden Kunst (wie in den Tapisserien und Basreliefs des Hôtel du Bourgtheroulde zu Rouen, in dem Kästchen zu Gratz) ihre Wiedergabe gefunden haben[3]. Die gesammte Idee, welche diesen Trionfi innewohnt, ist nirgends besser entwickelt als in dem

[1] Vgl. Darcel bei Didron Ann. arch. XVI 234, mit Abbild.; vgl. ebd. XIII 131; XVII 299. 386; XXV 158. — Barbier de Montault Iconogr. I 268. — Van der Straten-Ponthoz Les neuf Preux, Grav. sur bois du comm. du 16e siècle, Fragm. de l'Hôtel de ville de Metz. Par. 1864. — Passavant Peintre-grav., passim.

[2] Von Bartoccini gestochen, Rom um 1840.

[3] Vgl. Didron Ann. arch. XXIII u. XXIV. — Barbier de Montault I 263.

Glasgemälde der Kirche zu Brou, wo der den Triumphator Christus tragende ‚*Char*' mit seiner Begleitung auf das auffallendste an die Schilderung des Zuges im Purgatorio Ges. XXIX—XXXIII erinnert und der die Darstellung beherrschende Gedanke durch die Inschrift: *Triumphatorem mortis Christum aeterna pace terris restituta coelique ianua omnibus bonis adaperta tanti beneficii memores deducentes divi canunt angeli,* erläutert ist[1].

Volksvorstellungen über Zeit u. Leben.

9. Die Vorstellungen des Volkes über die Zeit und deren Eintheilung haben nicht weniger Einfluss auf die Gebilde der Kunst gehabt[2]. Die Zeit selbst wird noch dargestellt durch den Ianus bifrons oder trifrons

Fig. 264. Mosaik-Fussboden im Dom zu Aosta. (Nach Aus'm Weerth.)

der Alten — junge und alte auf einem einzigen Rumpfe sitzende Köpfe (S. Denis). Mehrfach begegnet uns die Darstellung des Jahres (ANNUS): in der Montecassiner Rhabanus-Handschrift; auf dem Mosaik zu Aosta (Fig. 264); in Handschriften zu Stuttgart, Berlin; in einem Gebetbuch von 1293 in der Laurenziana[3]; auf einem romanischen Velum in Köln[4]. Die Ein-

[1] Vgl. Crosnier Iconographie chrétienne p. 386.

[2] Vgl. Barbier de Montault I 88 s. — Crosnier l. c. p. 343.

[3] Vgl. Piper II 379.

[4] Zeitschr. f. christl. Kunst II 311. — Kraus Christl. Inschr. d. Rheinl. II Nr. 540. — Miniature della Enciclopedia medioevale di Rabano Mauro. Codice di Monte-Cassino No. 113 (a. 1023). Montecassino 1896.

theilung des Jahres nach Monaten wird durch die Zeichen des Thierkreises (Zodiacus) vorgestellt, die in Parallele mit den Tugenden und Arbeiten, welche den einzelnen Monaten gelten, hauptsächlich seit dem 11. Jahrhundert auf Mosaikböden und an den Portalen der Kirchen, an den unteritalienischen Erzthüren, in Pavia, am Baptisterium und im Camposanto zu Pisa, in S. Omer, Reims, S. Marco in Venedig, in Piacenza, am schönsten in dem *opus tesselatum* in der Taufkirche zu Florenz und in S. Miniato vorkommen; älter sind die Reste eines Mosaikbodens in S. Giovanni in Ravenna; von französischen Werken sind noch zu erwähnen diejenigen in Notre Dame zu Paris, S. Marcellin zu Amiens, S. Madeleine zu Vezelay, in S. Remy zu Reims, S. Geneviève und S. Germain zu Paris, Tournay, Cambray, Arras, Chartres, Autun, Auxerre, Poitiers, Bourges, Sens, Issoire, Bazas, Civrey, Bordeaux, Surgères, Boury-Argental; im Rheinland zu Strassburg, Brauweiler. Früher schon kommt der Zodiacus in biblischen Handschriften und in Sacramentarien, z. B. demjenigen von Autun (9. Jahrhundert), vor. Thierkreis.

Die Astronomie des Mittelalters war zunächst nur eine einfache Re- Sternbilder.

Fig. 265. Der Monat Januar. Aus dem vatican. Codex Reg. Nr. 1263.
(Nach A. Riegl, Die mittelalterliche Kalenderillustration. Innsbruck, Wagner, 1889.)

production der antiken, und es hängt offenbar damit zusammen, dass die Bilder des Thierkreises hinsichtlich ihrer formellen Erscheinung sich genau an die aus der hellenistisch-römischen Zeit übererbten anschliessen. Das gleiche gilt zunächst auch von den Sternbildern, welche in den ältesten Handschriften des 9. Jahrhunderts unmittelbar aus spätrömischen Arateahandschriften entlehnt sind. Später hat sich vielfach das Verständniss für die Ueberlieferung verloren, indes zeigt erst die Renaissance hier eine förmliche Emancipation von den antiken Formen.

Für die Monatsbilder hatte man, wie seiner Zeit gezeigt wurde, zu- Monatsbilder.
nächst an dem Kalender des Philocalus willkommene Vorbilder. Aus den Libri Carolini (III 23) lernen wir, dass Nachbildungen antiker Monatsbilder im Frankenreiche verbreitet und beliebt waren, selbst solche, welche wegen ihrer Nuditäten Anstoss erregen mussten. Jetzt treten auch Kalendergedichte auf, von denen das des Mönches Wandelbert in Prüm *(‚De mensium duodecim nominibus signis culturis aerisque qualitatibus)* und die ‚Carmina Salisburgensia'[1] (855—859) die ältesten sind. Es ist ersichtlich, dass solche

[1] Beide bei Dümmler Poet. lat. aevi Carol. II 604. 644.

poetische Erzeugnisse, welche die Namen der Monate, ihre Eigenschaften und die sie angehenden Arbeiten in Feld und Haus behandelten, einen nachhaltigen Einfluss auf die Darstellung der Monatsbilder haben mussten. Doch findet sich die älteste derartige, von der Antike sich emancipirende Darstellung nicht in Verbindung mit einem Kalender, sondern mit dem Martyrologium des Wandelbert, und zwar in einer dem 10. Jahrhundert angehörenden Abschrift des im 9. Jahrhundert entstandenen Werkes (Cod. Reginae 438). Hier sieht man z. B. den December als einen mit Tunica, Beinkleider und Mantel bekleideten Mann, der sich am Feuer wärmt. Zu Anfang des 11. Jahrhunderts entstand in Frankreich der Kalender von S. Mesmin (Cod. Reginae 1263, ebenfalls in der Vaticana; vgl. Fig. 265), wo wir unter anderm dem Januar als Ianus bifrons in der nämlichen Situation begegnen. Der Uebergang von der antiken zur rein mittelalterlichen Auffassung lässt sich auch an anderen Denkmälern (wie dem Cod. Vossianus 79, 11. Jahrhundert; einer Germania-Handschrift aus dem 10. [?] Jahrhundert, dem Teppich der Kathedrale von Gerona, in angelsächsischen Miniaturen) verfolgen [1].

Kalender-illustration.

Die spätere Kalenderillustration setzt die Monate in Beziehung zu den Aposteln [2] und gibt, wie in dem von Andreas Plassinger 1602 in Regensburg gestochenen ‚Ewigen Kalender', eine Beziehung zu den Situationen des Lebens. So wurden der Januar und Februar zur *domus dignitatum, amicitiae* u. s. f. Anderwärts tritt die Beziehung zu den Lebensaltern hervor. Unsere Horae und Breviaria des 15. und 16. Jahrhunderts zeigen sich nach dieser Richtung unerschöpflich.

Holz-kalender.

Die illustrirten Kalender waren überhaupt im Mittelalter und in den Jahrhunderten der Renaissance äusserst beliebt. Abgesehen von den eben erwähnten Kalendergedichten und Illustrationen durch die Monatsbilder treten schon seit dem 12. Jahrhundert in Bein oder Metall gravirte, meist aber in Holz eingeschnittene Tabletten auf, die durch eine eigene Bildersprache und conventionelle Zeichen für Analphabetiker den Heiligenkalender, gewisse astrologische Qualitäten, später, besonders in den gedruckten Kalendern, medicinische und hygienische Massregeln (gut aderlassen, baden, schrepfen, Kinder entwenen u. s. f.) boten. Als die ältesten Exemplare dieser Holzkalender sind die von Riegl besprochenen drei der Sammlung Figdor in Wien, dann einer aus dem 14. Jahrhundert in der Bibliothèque Nationale zu Paris bekannt. Sie waren aber auch in Dänemark und Norwegen verbreitet; schon 1643 gab Olaf Worm die Beschreibung von acht solchen skandinavischen Bauernkalendern. Indessen scheinen die ältesten dieser *Kalendaria rustica* des Nordens nicht über das 15. Jahrhundert hinaufzureichen. Als den ältesten Typus des spätern Holzkalenders kann man die Ansätze des Hortus deliciarum der Herrad (also 12. Jahrhundert) anerkennen. Der Cisioianus brachte später die Anfangsbuchstaben sämmtlicher Tagesheiligen in Gedächtnisverse zusammen (Anfang des 13. Jahrhunderts). Im 13. Jahrhundert gelangte man auch schon zu einer Art Symbolik für die einzelnen Heiligentage, wie sich das aus einer um 1300 geschriebenen Handschrift des Sachsenspiegels ergibt [3], besonders der Tage, welche als Zinstermine galten. So war der Tag des hl. Bartholomaeus durch

---

[1] Vgl. für den Gegenstand die vortreffliche Abhandlung von A. Riegl Die mittelalterl. Kalenderillustrat. (Mitth. d. Inst. f. österr. Geschichtsforsch. X 1). Innsbr. 1889. Weiter Didron Ann. arch. (siehe Index XXVIII 461). — Barbier de Montault I 88.

[2] Ann. arch. XIX 241.

[3] Vgl. Kopp Bilder u. Schrift. d. Vorz. S. 61.

einen geschundenen Mann, der seine Haut am Stock trägt, Walpurgistag durch einen den 1. Mai bezeichnenden grünen Baum, Wurzmesse (15. August) durch zwei Gebund Kräuter und ein Bund Holz angezeigt. Seit etwa 1500 werden die Figuren der Heiligen in den Holzkalender aufgenommen. Als Beispiel des letztern geben wir die drei ersten Monate aus dem Kalender Figdor Nr. 799, die sich in ähnlicher Weise in den übrigen wiederholen (Fig. 266)[1].

Uhren.

Das Mittelalter schildert aber auch andere Abtheilungen der Zeit, vor allem Tag und Nacht. Wie der junge Tag, der *Ὑρθρος*, in der byzantinischen Kunst des 11. Jahrhunderts geschildert wird, haben wir seiner Zeit (I 455. 570) gesehen. In der Vorhalle von S. Marco in Venedig zeigen uns die Mosaiken des 12. Jahrhunderts die Schöpfungstage als Engel. Die ‚Heures à l'usaige de Romme' (Paris 1544) haben unter dem Titel ‚Les jours moralisés' für jeden Tag der Woche eine Strophe[2]. Wie Michelangelo Tag und Nacht, Morgen- und Abenddämmerung personificirt hat, wird seiner Zeit zu betrachten sein.

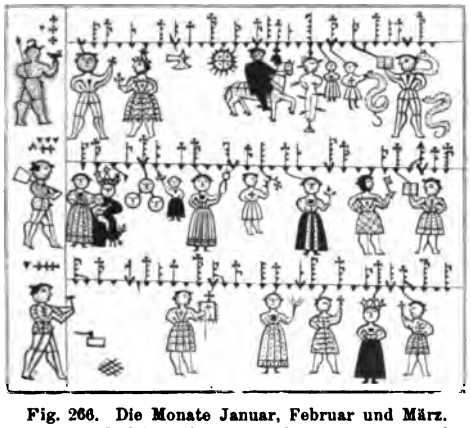


Fig. 266. Die Monate Januar, Februar und März. Aus einem Holzkalender vom Jahre 1526—1544 in der Sammlung Figdor in Wien. (Nach A. Riegl in den Mitth. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung.)

Die Stunden erscheinen auf den Uhren des spätern Mittelalters als die zwölf Apostel (Reims, Poitiers, Strassburg); Guido Reni im Palazzo Rospigliosi gibt sie in Gestalt holder Frauen der Aurora als Gefolge.

Auf den Sonnenuhren stellt Christus die Sonne dar, mancherlei geistreiche Verse begleiten die auf den Cadrans des spätern Mittelalters auftretenden Devisen[3].

Die Darstellung der Jahreszeiten war bereits der altchristlichen Kunst geläufig (I 205). Sie ging auch dem Mittelalter nicht verloren. Für die Darstellung seitens der Byzantiner zeugt eine griechische Miniatur des Vaticans aus dem 11. Jahrhundert[4]. Im 12. Jahrhundert zeigt eine Goldschmiedearbeit der Kathedrale zu Chartres jede Jahreszeit durch eine kleine Figur illustrirt, z. B. den Frühling durch einen unter Blumen und Blättern wandelnden Menschen — *id est spem*. Dann werden die vier Elemente mit den vier Jahreszeiten in Beziehung gesetzt. Eine Malerei in der Krypta des Doms zu

[1] Die Tafel zeigt drei horizontale Felder, je eines für jeden Monat. Links vom Rande steht das Monatsbild mit Angabe der dem Monat zukommenden Tage: beim Januar also ein in Felle gehüllter Jäger. In den Monatstafeln entsprechen die wie eine römische V gestellten Einschnitte den Wochenbuchstaben des geschriebenen Kalenders, oberhalb der Linie finden sich die Güldenzahlen des Mondkalenders verzeichnet. Der Heiligenkalender ist so angegeben: 1. Mann mit Kreuz (Circumcisio). 6. Mann mit Blume (Drei Könige). 8. Axt (Erhard). 13. Kreis mit Kreuz und vier Punkten, an einer Dornenkrone (Veronika). 15. Reiter (Maurus oder Verwechslung mit Mauritius?) u. s. f. — Vgl. hierzu A. Riegl Die Holzkalender des Mittelalters und der Renaissance (Mitth. d. Instit. f. österr. Geschichtsforsch. IX 1). Für französische Monatsbeschreibungen auch Barbier de Montault I 90.

[2] Vgl. Abdruck bei Barbier de Montault I 100.

[3] Vgl. De Rivières Inscriptions et devises horaires. Tours 1881 (Bull. monum.). — Rob. Charles Horloges et cadrans solaires du Main. Le Mans 1883.

[4] Barbier de Montault I 105, Fig. 68.

Anagni (Anfang des 13. Jahrhunderts) führt uns einen nackten Mann vor — HOMO —, der von allen Seiten von den vier als kleine nimbirte Köpfchen geschilderten Jahreszeiten angefallen wird; die Umschriften erklären den Sinn: *Ver calidum, estas sicca, autumnus humidus, hyems frigida.*

Leben des Menschen.

Auch das Leben des Menschen und seine Alter werden symbolisirt. Von der Charakterisirung der einzelnen Jahrzehnte durch Thiere (kyz, kalb, styr u. s. f.) ist schon Rede gewesen. Geistreicher ist die Personification der drei Alter, des Knaben-, Jünglings- und Mannesalters oder auch des Greisenalters, wie sie uns die Bilder des Lorenzo Lotto *(Le tre età dell'uomo)* [1] und Sassoferrato's (nach Tizian [2]) anführen. Drei nackte weibliche Gestalten, welche man zuweilen mit Unrecht mit den Grazien verwechselt hat, stellen ohne Zweifel drei Stadien in der Entwicklung des Weibes dar. Ich rechne dahin eine Holzsculptur der k. k. Sammlungen in Wien und wol auch die sogen. drei Grazien Raffaels im Besitz des Herzogs von Aumale [3].

Glücksrad.

Endlich gehört in diesen Zusammenhang das Glücksrad *(roue de fortune)* [4]. Schon der Apostel Jacobus hatte das Leben mit einem Rad verglichen (3, 6: *rotam nativitatis nostrae*) und Boëthius das rollende Rad als Bild desselben Gegenstandes (*rotam volubili orbe versamus*, lässt er Fortuna sagen, De consol. phil. II pr. 1) gebraucht. Indessen scheint die christliche Kunst sich erst seit dem 12. Jahrhundert des Themas bemächtigt zu haben. Fraglich kann erscheinen, ob wir im Hortus deliciarum der Herrad [5], wie Heider glaubt, oder in den Sculpturen der Kathedrale zu Beauvais die ältesten Beispiele des Glücksrads zu erblicken haben. Die Wandelbarkeit des Glücks wird bei der Herrad von der auf dem Rade die Könige auf- und abwärts wälzenden Fortuna verkündet. Aehnlich in einer Bilderhandschrift des Tristan und einem Venetianer Gebetbuch in Paris. Wie Springer schon vermerkt hat, ist das Glücksrad in seinem Ursprung weniger eine malerische als poetische Idee. Nur der Dichter, nicht eigentlich der Maler oder Bildhauer kann der Anschauung des ewigen Umschwungs der Dinge gerecht werden. Interessant ist, dass man, um diese Idee zu veranschaulichen, Glücksräder construirte, wie das von einem Abte zu Fécamp und in Ingolds ‚Goldnem Spiel' (Augsburg 1472) gemeldet wird. Aber nicht bloss die Geschicke der Könige, sondern überhaupt den Kreislauf irdischen Daseins bringen dann die Glücksräder auf den Fensterrosen zu Basel, Amiens, Verona u. s. f. zur Darstellung (13. Jahrhundert). Noch ausführlicher schildern denselben die Illustration der Pariser Handschrift 6877 zu Petrarca's Buch ‚De remediis utriusque fortunae' (16. Jahrhundert), ein Holzschnitt des 15. Jahrhunderts und das

---

[1] Pitti Nr. 157.

[2] Gal. Borghese, ehem. VI cam. 13.

[3] Vgl. über die Darstellung des Lebens und der Alter Didron Ann. arch. I 422. — Wackernagel Die Lebensalter. 1862. — Für die Grazien siehe Springer Zeitschr. f. bild. Kunst VIII 65 (betr. Raffaels); X 96 (betr. Rubens'). Welchen Sinn die Renaissance mit der Darstellung der Grazien verband, lehrt eine Medaille des Cab. Dubuit, die 1878 im Trocadéro (Expos. Troc. 1879, p. 168) ausgestellt war. Sie trägt auf dem Avers: IOANNA ALBIZAVXOR LAVRENTII DE TORNABONIS mit der Büste der Giovanna Tornabuoni (also 15. Jahrh.). Der Revers gibt: CASTITAS PVLCHRITVDO AMOR als Umschrift der drei stehenden Grazien. Im übrigen vergleiche man des Marsilius Ficinus Ausführungen ‚De tribus gratiis et concordia' (Epist. 164, Opp. I 890).

[4] Vgl. Heider Das Glücksrad und dessen Anwendung in der christl. Kunst. Wien 1855 (Mitth. d. k. k. Centralcomm. IV 113). — Barbier de Montault I 161. — Didron Ann. arch. XVI 338. — Jourdain et Duval Bull. mon. XI (über die Glücksräder in Beauvais und Amiens). — Caumont Abécéd. rel. p. 190.

[5] Engelhardt S. 44.

Radfenster des Trienter Doms (13. Jahrhundert). In Zeichnungen des ‚Renart le nouvel' (13. Jahrhundert) sehen wir Meister Reinhart zwische Hochmuth und Trug (*orgueil* und *dame Gaille*) auf dem Rade sitzen. Glasgemälde (Troyes, zwischen 1498—1510) und Holzschnitte des 15. Jahrhunderts bringen den Unterschied der Jugend und des Alters mit dem Rad in Verbindung. Sehr merkwürdig ist, wie dagegen das Malerbuch vom Berge Athos[1] den Verlauf des ganzen Naturlebens (mit den Jahreszeiten und Lebensaltern) in diese Darstellung des ‚thörichten Lebens der trügerischen Welt' hineinzieht. Eine förmliche Umbildung des Sujets im christlichen Sinne muss darin erkannt werden, dass nun auch Christus als Anfang und Ende in den festen Mittelpunkt des Rades tritt, wie dies auf dem alten Siegel der Stadt Tyrnau mit den Worten ‚*et deus in rota*' ausgedrückt ist. Schon in der byzantinischen Kunst begegnet man der Ausgestaltung der den Herrn umfliessenden Aureola in ein sechsspeichiges Rad; so geben sie die Erzthüren von S. Paul, die Eingangspforten von S. Marco in Venedig und in der fränkischen Kunst ein Glasgemälde des 12. Jahrhunderts in Chartres. Ausgebildeter erscheint der Gedanke in Trient, Modena, Toscanella, besonders in dem Radfenster der Pariser Notre Dame. Andere Epexegesen haben wir darin zu sehen, dass im Hortus deliciarum der Herrad das Rad zur Einfügung der christlichen Philosophie und der sieben freien Künste, anderwärts (in einer Handschrift des 12. Jahrhunderts in Heiligkreuz, Cod. 266) zur Veranschaulichung eines wohlgeordneten Mönchslebens benutzt wird. In Siena sind es (auf dem Paviment des Domes, 14. Jahrhundert) vier Philosophen des Alterthums, welche den Wandel des Glücks erklären. Meist sind es, wie in Beauvais (12. Jahrhundert), zwölf Personen, welche sich emporziehen und herabstossen[2].

Das waren im wesentlichen die Elemente, welche die bildende Kunst den Volksvorstellungen entnahm, um den Kreislauf dieses Lebens zur Anschauung zu bringen; sieht man von dem Glücksrad ab, so sind sie alle — Thierkreis, Monatsbilder, die Elemente und Jahreszeiten, Tag und Nacht, die Paradiesesflüsse, Monstren und Winde —, vielleicht unter Anlehnung an des Honorius von Autun bekanntes Buch[3], von einem geistvollen Meister im 13. Jahrhundert zu einem Gesammtbilde in der grossen Rosette der Lausanner Kathedrale geordnet worden, zu einem Bilde der Welt, das ‚den Kreislauf des Lebens nach göttlicher Ordnung versinnlicht und als solches ebenso abgeschlossen dasteht wie die Sculpturen, die in der Vorhalle die Herrlichkeit des Heilands und der Madonna schildern'[4].

Des Lebens Ernst und Scherz pflegt der Mensch in seinen Spielen nachzubilden. Die weltliche Kurzweil, welche das Mittelalter sich in Musik und Tanz, in den mannigfachen Uebungen des Leibes, in den verschiedensten Spielen gewährte, gehört freilich einem andern Gedankenkreise an, als der hier in Betracht kommt. Indessen fehlen auch hier die Berührungspunkte Spiele.

[1] Deutsche Ausg. S. 388.

[2] Vgl. Otte I [5] 502. — Deutsches Kunstbl. 1850, S. 85. — Wackernagel in Haupts Zeitschr. für deutsches Alterth. VI 134. — Heider Das Glücksrad u. s. f. a. a. O. — Springer ebenda V 126. — Barbier de Montault I 161. — Didron Ann. arch. I 426; I[x] 246; XVIII 117; I 433; VI 157; XV 414; XVI 210. 338. 347; XVII 329; XVIII 185; XI 355; XIII 182. — I 288 s.; I[x] 153 s.

[3] Honor. Augustodun. ll. III de imagine mundi (in Mundi Synopsis etc. Spir. 1583. Ed. Migne p. 119).

[4] Vgl. die des schönen Werkes würdige Erklärung bei R. Rahn Die Glasgem. in der Rosette der Kathedr. zu Lausanne (Mitth. d. Antiq. Ges. in Zürich XLIII). Zürich 1879.

nicht. Die musikalischen Instrumente, deren sich die frohe Welt jener Jahrhunderte bediente, kehren auf heiligen Darstellungen wieder. An den Gewölben und Schlusssteinen unserer Kirchen und Kapellen (z. B. im Petershof zu Freiburg) blasen und spielen die Engel auf den im Zeitalter der deutschen Renaissance beliebten Instrumenten[1]. Das burleske Element in unserer romanischen und gothischen Plastik verschmäht nicht, Bezug zu nehmen auf die Gesellschaftsspiele der Zeit. Vor allem ist es das Schachspiel, welches sich seit dem 11. Jahrhundert in Europa grosser Beliebtheit erfreut und an dessen Gange man selbst in geistlichen Schriften und auf der Kanzel die Grundsätze der christlichen Sittenlehre zu erklären bemüht war. Der Dominicaner Jacobus de Cessoles (1250—1275) betitelte sein berühmtes, in Predigtform geschriebenes Schachbuch als *‚Libellus de moribus hominum et officiis nobilium ac popularium‘*. Die Illustrationen zu diesem merkwürdigen Buche zeigen, wie hier Scherz und Ernst zusammenwachsen; Kanzel und Spieltisch berühren sich[2]. Für unsere Frühdrucke des 15. Jahrhunderts erwies sich das Kartenspiel als von der grössten Bedeutung.

Geistliches Schauspiel.

Ueberaus viel wichtiger und einflussreicher aber war das geistliche Schauspiel, dessen Bedeutung für die mittelalterliche Kunst auch erst in neuerer Zeit vollauf anerkannt und gewürdigt worden ist[3]. Der Ursprung desselben ist controvers. J. Grimm hat auf das uralte heidnische und komische Element in diesen Spielen hingewiesen, worin ihm Koberstein-Bartsch (I 360) beitrat, während Andere dieser Beziehung des geistlichen Spiels zu altgermanischen oder nordischen Reminiscenzen widersprechen. Wie dem immer sei, schon Ende des 10. Jahrhunderts stellte man in Klöstern Scenen aus der Thierfabel mimisch dar; im 12. Jahrhundert kennt man die die Hauptscenen der Passion (also Kreuzigung, Begräbniss und Auferstehung) wiedergebenden Mysterien, aus welchen sich allmählich durch Entartung die ältesten Fastnachtsspiele ausbilden. Zu den Mysterien zählen die Dreikönigsspiele, welche dem 9.—11. Jahrhundert angehören *(Herodes sive magorum adoratio)*, die Klage Rachels *(ordo Rachelis)* über ihre gemordeten Kinder, das Osterspiel *(ludus paschalis) de adventu et interitu Antichristi*[4], welches in Tegernsee aufkam, der zu Anfang des 13. Jahrhunderts auftretende *Ludus scenicus de nativitate Domini*. Seit dem 13. Jahrhundert gibt es auch förmliche Passionsspiele, dazu kommt die Marienklage, im 14. Jahrhundert das Weihnachtsspiel, das Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen, welches 1322 zu Eisenach vor dem Landgrafen Friedrich gespielt wurde, ein Katharinenspiel u. s. f. Sehr reich und vielgestaltig war auch das französische geistliche Spiel, über welches wir Didron und seinen Freunden reiche Aufklärung verdanken, und

---

[1] Ueber musikalische Instrumente auf Glasfenstern der Kathedrale zu Chartres siehe Revue de l'art chrét. XXXI 427; über die Personification der Musik an einem Capitell Didron Ann. arch. XXVII 32.

[2] Vgl. über Cessoles von der Linde Gesch. u. Litt. d. Schachspiels I (Berl. 1874) 10. 11. 281 f.; Beil. 19 f. 105 f. u. s. f. Für die Illustrationen aus dem Gebiet des Schachspiels sind zu vergleichen Thom. Wright The homes of other days (Lond. 1871) p. 51. 119. 210. 243. 487. Alwin Schultz Deutsches Leben im 14. u. 15. Jahrh. II (Leipz. 1892) 399. 512; ebd. betreffs der Karten S. 515.

[3] Die umfangreiche Litteratur über die geistlichen Spiele ist für Frankreich bei Didron Ann. arch. XI 81 u. 197, für Deutschland bei Koberstein-Bartsch I 359; W. Scherer Gesch. d. d. Litt. (Berl. 1883) S. 740; H. Paul Grundriss d. german. Philol. II (Strassb. 1890) 1, 392 ff. zusammengestellt. Jak. Grimms Ansicht hat jüngst K. Meyer (Das geistliche Schauspiel. Basel 1879) bestritten.

[4] Bei Pez Thes. VI 3, 185.

das ebenso wie das deutsche und schweizerische noch an manchen Orten sich bis ins 19. Jahrhundert erhalten hat. Die ältesten Dramen, welche hier nachgewiesen wurden, gehen, wie die Spiele des Cod. Par. 1139 und das Prophetenspiel mit Virgil und der Sibylle[1], bis ins 11. Jahrhundert hinauf. Ein Spiel von Adam kommt zu den Oster- und Weihnachtsspielen, deren musikalische Inscenesetzung Clément aus einem Missale des 13. Jahrhunderts vortrefflich erläutert hat[2]; sehr merkwürdig sind dann im 12. Jahrhundert die seltsamerweise in der ganzen seitherigen Litteratur unbeachteten Spiele, welche ein Schüler Abälards in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, Hilarius, unter den Titeln ‚Suscitatio Lazari', ‚Ludus super iconia s. Nicolai' und ‚Historia de Daniel repraesentanda' dichtete[3].

In Deutschland wie in Frankreich unterschied man dann die dramatischen Gattungen in Mysterien oder Mirakel (wo Personen aus dem Alten und Neuen Testament, aber auch dem profanen Sagenkreise auftreten), Moralitäten (wo neutestamentliche Parabeln und aus dem Text der liturgischen Bücher sich ergebende oder abgeleitete Dialoge mit mancherlei Personificationen und Allegorien, wie die Todtentänze, auftreten), die Farcen oder Possen (die aus dem täglichen Leben, Ehe- und Gerichtsverhandlungen, dann auch aus der Heldensage und der Novelle schöpfen), endlich die Sottie oder das Narrenspiel, welches an Fastnacht gegeben wurde und nicht bloss weltliche, sondern auch biblische Stücke, wie das Urteil Salomons und den Antichrist, satirisch umgebildet, brachte. Mit diesen Possen hingen auch die Narren- und Eselsfeste, die Ostermärlein und Ostergelächter *(risus paschales)* und die *Episcopi puerorum* zusammen, Parodien auf die heiligsten Personen und Sachen, welche an Hauptfesten in den Kirchen zum besten gegeben wurden und an denen sich Volk und Klerus belustigten, ohne an ihrem Glauben Schiffbruch zu leiden. Wie diese Sotties auf die bildende Kunst einwirkten, konnte man schon an dem Strassburger Roraffen[4] und an dem die *Fête des fous* darstellenden Missale sehen, welches Millin beschrieben hatte[5]. Erst Didron erkannte 1836 den Zusammenhang des eigentlichen geistlichen Schauspiels mit der bildenden Kunst, und zwar an den Portalsculpturen zu Autun und Chartres; aber ehe er sich darüber aussprach[6], hatte bereits bei uns Mone 1841 und 1846 diesen Zusammenhang betont. A. Springer hat dann namentlich die Uebereinstimmung zwischen den Mysterien, besonders den Passionsspielen, mit den spätgothischen Flügelaltären untersucht, Julien Durand, wie wir oben sahen, die liturgischen Texte in directen Bezug zu dramatischen Spielen wie zu Bildwerken gesetzt, Sepet zunächst den Façadenschmuck von Notre Dame in Poitiers als eine Uebersetzung des Weihnachtsspiels in Stein aufgewiesen und für eine Anzahl italienischer Kathedralen ähnliche Nachweise geliefert. Daran reihen sich die allgemeiner gehaltenen und umfassenderen Untersuchungen Karl Meyers und Paul Webers, von denen sich namentlich die letztere als für unsern Gegenstand ergiebig und reichhaltig erwies[7].

[1] Ann. arch. XI 798. 209.

[2] Ibid. VII 305; VIII 36. 77. 314; IX 27. 162; X 153; XI 6.

[3] Hilarii Versus et ludi (Ed. J. J. Champollion-Figeac). Lut. Par. 1838.

[4] Ueber den Roraffen, d. i. zwei affenartige Figuren, in welche am Pfingstfeste bis zu Geilers Zeiten zwei Münsterknechte herabstiegen, um Volk und Klerus zu apostrophiren, siehe die Litteratur bei Kraus Kunst und Alterth. in Elsass-Lothr. I 484; dazu Lobstein Gesch. der Musik S. 9; ‚Alsatia' 1852, S. 228 u. a.

[5] Millin Description d'un diptyque renf. le Missal de la fête des fous. Par. 1803.

[6] Ann. arch. VII (1847) 304.

[7] Vgl. Didron Ann. arch. l. c. und VII 304; VIII 50. 269 (Dramen von Bethune

Schon die Franzosen hatten erkannt, dass die Statuen ihrer Portalsculpturen allmählich an die Stelle der in den Mysterien lebenden Spiele getreten waren[1]. Eine Tapisserie in Reims gibt die Spiele der Annuntiatio, Nativitas, der Adoratio magorum, der Purificatio und der Flucht nach Aegypten wieder[2]; das Spiel mit der Geisselung der Makkabäer erscheint auf dem Lettner in Tournay[3]. Aus den Spielen sind gemalte Figuren, wie ein Judas[4], der Esel[5] (dem Palmesel begegnet man auch noch in Deutschland und der Schweiz), weiter andere, aber verwandte Gegenstände (wie der Krug von Kana in Angers[6]; die Hydria von Kana auf der Reichenau) erhalten. Auch die Exultetbilder gehören in diesen Zusammenhang.

Aber andere Fragen sind noch offen. P. Weber hat, an Lange sich anschliessend, schon im 9. Jahrhundert Anfänge des geistlichen Schauspiels zu erkennen geglaubt und namentlich die Vermuthung ausgesprochen, dass die in der Zeit Ludwigs des Frommen (814—840) in einigen fränkischen Diöcesen in dem Officium verwerthete *Altercatio Ecclesiae et Synagogae* (früher fälschlich Augustin zugeschrieben[7]) den ersten Anlass zu der Darstellung von Kirche und Synagoge gegeben habe; dass das Prophetenspiel und die Altercatio sich gegenseitig bedingen; dass S. Angelo in Formis die erste gemalte Darstellung eines mittelalterlichen Passionsspiels biete. Das Prophetenspiel findet er dann sowol in den ältesten Glasmalereien des Augsburger Doms wie auf der Erzthüre von S. Paul (1070), an den Portalsculpturen zu Cremona, Parma Ancona, S. Marco in Venedig, S. Giorgio in Ferrara, wie dann endlich für die Composition der Decke der Sixtinischen Kapelle das geistliche Schauspiel massgebend ist. Kirche und Synagoge erscheinen ihm dann als die Ecksäulen des Prophetenspiels und damit zugleich als die Ecksäulen und Angelpunkte für die Aufführung der ganzen Heilsgeschichte; daher ihre herrschende Stellung an den Portalen von Notre Dame zu Paris, Bamberg, Strassburg und Freiburg i. B., wo sie zu äusserst stehen und buchstäblich den Rahmen und die Eröffnung des ganzen Cyklus bilden.

Diese Resultate werden im ganzen und grossen als wohlbegründet anzunehmen sein; sie lassen aber, wie gesagt, die Frage nach der ältesten Berührung der bildenden Kunst mit dem Drama und die weitere Frage nach der ursprünglichen Art dieser Berührung unbeantwortet.

Man ist bisher stets von der Voraussetzung ausgegangen, die Spiele seien das Prius, aus ihnen habe die bildende Kunst ihre Anregung zur Darstellung genommen, an die Stelle der Spielenden seien allmählich die Statuen ge-

---

im 16. Jahrh.); IX 241 (Erzb. Tellier von Reims verbietet 1686 die mimische Darstellung der Apostel und des hl. Christoph); X 45. 252. 254. 318. 351; XI 16. 81. 118 (Conc. Narbon. 1609 verbietet die Dramen der Nativ. und der Sibyllen). 256 (Vase de Cana in Angers); XII 330; XIII 104. 168; XV 71. 373; XVI 174 (19. Jahrh.); XVII 65. 164; XVIII 172; XX 342; XXI 162; XXV 182. 256. — Mone Altd. Schauspiele. Quedlinb. u. Leipz. 1841; ders. Schausp. d. Mittelalters. Karlsr. 1846; ders. Bad. Archiv II 152. 338. — Springer in Mitth. d. k. k. Centralcomm. V 125. — Durand Bull. mon. 1888, p. 521. — Sepet Bibl. de l'École des Chartes 1867, 1868, 1877; Sep.-Ausg. 1878. Vgl. noch Revue de l'art. chrét. XXXII 13. — C. Meyer Geistl. Schausp. u. kirchl. Kunst (Geigers Viertelj. f. Cult. u. Litt. d. Ren. I). — P. Weber Geistl. Schauspiel u. kirchl. Kunst in ihrem Verhältniss erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Stuttg. 1894.

[1] Ann. arch. IX 241.
[2] Ibid. X 252. [3] Ibid. X 318.
[4] Ibid. XII 330; X 317.
[5] Ibid. XV 373; XVI 26.
[6] Ibid. XI 256.
[7] Opp., ed. Ben. Ven. VIII, App. col. 19; Migne t. XLII (col. 1131).

treten. Das wird in vielen, ja den meisten Fällen ganz gewiss das Verhältniss gewesen sein; namentlich lässt sich das an der Uebersetzung ins Plastische erkennen, welche die Spiele in den gothischen Flügelaltären erfahren haben und deren Modalitäten Springer so scharfsinnig herausgestellt hat. Aber gilt dies allgemein und auch für die Primordien dieses Verhältnisses? Hier muss denn doch auf die eigenthümliche Thatsache verwiesen werden, dass von den ältesten uns im 12. Jahrhundert entgegentretenden Spielen zwei sich mit den gewöhnlichsten Darstellungen sowol der altchristlichen Sarkophagsculpturen als den Sujets der Wandmalerei im karolingisch-ottonischen Zeitalter decken, des Mönches Hilarius ‚Suscitatio Lazari' und ‚Historia de Daniel repraesentanda'. Angesichts dieser Thatsache muss man doch an der hergebrachten Ansicht über das Verhältniss der Spiele zu der bildenden Kunst irre oder stutzig werden. Die Gebilde der Sculptur und Malerei sind hier zweifellos das Vorausgehende; man hat den Eindruck, als hätten sich die Gestalten von den frühchristlichen Sarkophagen losgelöst oder als seien sie von den Hochwänden der Basiliken herabgestiegen, um Fleisch und Blut aus der Hand des Dichters anzunehmen und zu sprechen. Auch das dritte von Hilarius behandelte Sujet, der ‚Ludus super iconia s. Nicolai', kann ganz gut auf bildliche Vorlagen zurückgehen. Und ebenso dürfte die Gegenüberstellung von Kirche und Synagoge, welche sich bereits auf den Elfenbeinen des 9. Jahrhunderts abgebildet findet, in der Plastik der dramatischen Aufführung vorausgegangen sein. Selbst das Prophetenspiel kann sich an bildliche Darstellungen anlehnen: der auf Christus hinweisende Prophet war der Malerei bereits seit den frühesten Zeiten geläufig, wie das Bild in S. Priscilla beweist, und auch dem so früh auftretenden Spiel vom Antichrist gehen Illustrationen dieses Themas in der Miniaturmalerei voraus.

10. Es ist gewiss mit Recht gesagt worden, die Poesie sei die Erstgeborne unter den Künsten, sie schaffe den Schwestern die Gestalten vor; die Göttersage ist älter als die Tempelstatue, das Epos geht der Geschichtsmalerei, das Idyll dem Genrebilde voraus. Aber derselbe Kunstforscher, der dies ausgesprochen, hat auch die Rückwirkung auseinandergesetzt, welche nicht ausbleiben konnte. Die bildende Kunst stellt den Inhalt der Poesie in so entschiedenen, greifbar klaren Formen dar, dass hierdurch auch die Poesie selbst zu neuer Bestimmtheit, zu schärferer Auffassung hingedrängt wird. ‚So gehen in Ausbildung sowol der antiken Mythen als der christlichen Legenden Poesie und Dichtkunst beständig Hand in Hand, um den Stoff mit immer neuen und individuelleren Zügen auszustatten.' [1]

Sagen aus Kunstwerken entstanden.

Demgemäss war Kinkel in der Lage, eine Reihe von Fällen aufzuweisen, wo nicht bloss zur Erklärung eines vorhandenen Bildwerkes frühere Sagen im Sinne einer spätern Volksanschauung umgedeutet, sondern auch eine ganz neue Sage gedichtet wird, die mit dem ursprünglichen Sinn des Bildwerkes gar keine Verwandtschaft mehr hat. So schliesst sich eine gute Anzahl mittelalterlicher Sagen an antike Bildwerke, wie die eherne Reiterstatue des Marc Aurel, die Colosse der Dioskuren, den Wolf bezw. die Bärin am Aachener Münster, an; andere werden durch Bildwerke an keltisches oder germanisches Alterthum angeknüpft, wie die drei auf einem Esel reitenden Frauen (Bildwerk in Auw an der Kyll) u. a. Dazu kommen die zahlreichen Bausagen (Kölner Dom, Eifelkanal, die Sachsenhauser Brücke und der goldene Hahn

[1] G. Kinkel Mosaik z. Kunstgesch. (Berl. 1876) S. 161 ff. (Sagen aus Kunstwerken entstanden).

auf der Eisenstange, die Geschichten von der Kirche zu Ilm, von der Moritzkirche in Halle, der Kapelle zu Roslyn, zu Königslutter, dem Gesellenthurm zu Arnstadt, der Kirche zu Zülpich, dem Dom zu Naumburg; die Sage von der Jungfer Lorenz zu Tangermünde, von der Jagd bei Schönthal, wo ein missverstandenes Löwenbild und Agnus Dei eine ganze Legende erzeugte; eine ähnliche Geschichte entwickelt sich aus dem Martinusbild in Parthenay-le-Pieux im Poitou, zu Wittnau; andere Sagen zu Ahrweiler, Kranichfeld); die Erläuterung symbolischer Bildwerke durch Sagen (so das Zünglein der Bamberger Wage am Grabe Heinrichs II; das Steinbild in S. Georg zu Eisenach; der Engel mit der Wage in Buttstädt; die Reliefs in S. Johann zu Gmünd; der Ritter mit den zwei Kröten auf den Wangen und auf dem Rücken in der Burg zu Lasarraz im Waadtland; die gekreuzigte Jungfrau mit dem Bart, d. i. die hl. Kümmerniss, die aus den bekleideten Christusbildern entstand [s. unten]; zahlreiche Legenden von Hund, Fuchs und Löwe; die Geschichte von der Magd als Hundepflegerin im Anschluss an das Denkmal der Katharina von Saffenberg in Mayschoss im Ahrthal; Heinrich der Löwe mit seinem gezähmten Löwen, eine Anknüpfung an des Herzogs Denkmal in Braunschweig; ähnliche Sagen vom Drachen an Bischofs- und Ritterdenkmälern; allerlei grausige Sagen, die sich an die wunderliche Manie des ausgehenden Mittelalters anlehnen, sich in Gestalt halbverwester oder von Maden zerfressener Leichen auf dem Grabstein abbilden zu lassen, wie man das in Notre Dame zu Paris und in englischen Kathedralen sieht); endlich die heraldischen Sagen (wie von den Raben auf dem Rathenower Thor zu Brandenburg); Maleranekdoten u. s. f.[1]

Aber nicht bloss Sagen entstehen aus Kunstwerken. Es ist neuerdings nicht ohne Erfolg der Nachweis versucht worden, dass selbst Goethe das Vorbild für die im Eingang zur letzten Scene des zweiten Theils des Faust geschilderte Oertlichkeit (‚Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde, heilige Anachoreten, gebirgauf vertheilt, gelagert zwischen Klüften'), ferner für den Chor (‚Waldung') in dem berühmten Gemälde des Camposanto in Pisa mit der Schilderung des Eremitenlebens gefunden hat, ja dass auch der ‚Triumph des Todes' und das ‚Inferno', welche dieselbe Wand des Camposanto zieren und welche Goethe aus Lasinio's Stichen kannte, von namhaftem Einfluss auf gewisse Stellen des zweiten Theils, ja auf die ganze Conception gewesen sind[2].

Es wäre eine anziehende Aufgabe, die Einwirkung von Kunstwerken auf die dramatische Poesie der neuern Zeit weiter zu verfolgen; hier genüge das Beigebrachte zum Erweis, wie zahlreich und bedeutsam die Rückwirkung der bildenden Kunst auf die Dichtung, auch die dramatische war, und wie sich daraus Gesichtspunkte ergeben, welche für die Frage nach dem Verhältniss des geistlichen Schauspiels zu den mittelalterlichen Kunstwerken doch von grösstem Belang sind.

Heiligenlegenden.

11. Einen unermesslichen Stoff für die Befruchtung der christlichen Phantasie boten die Heiligenlegenden des Mittelalters dar. Wer sich mit der Kunst dieser Zeit beschäftigt, wird nicht umhin können, sich eine eingehende Kenntniss der hagiographischen Litteratur zu verschaffen und die Attribute

[1] Es ist auch jetzt noch meine Ueberzeugung, dass die poetische Schilderung vom Martyrium des hl. Hippolyt durch Prudentius auf Missverständniss eines Katakombenbildes (mit Pferden) zurückzuführen ist.

[2] Vgl. Ludw. Friedländer Zu Goethe's Faust (Deutsche Rundschau 1881, Januar) und G. Dehio Altitalienische Gemälde als Quelle zum Faust (Goethe-Jahrbuch VII [1886] 251).

zu studiren, welche für die Darstellung der einzelnen Heiligen in Betracht kommen. Es kann bei dem uns zugemessenen Raum nicht daran gedacht werden, auf das einschlägige Detail hier einzugehen. Wir müssen uns mit dem Hinweis auf die nach dieser Richtung zu Gebote stehenden Hülfsmittel auf die Hervorhebung einiger weniger Punkte beschränken[1].

Im Mittelpunkte des ganzen Heiligenlebens steht Maria[2]. Wir haben gesehen (I 186), wie bereits die altchristliche Kunst, und zwar seit ihren frühesten Anfängen, in den Wandmalereien der römischen Coemeterien dieses Thema behandelt hat; hier ist zunächst von der spätern Entwicklung des Madonnenideals zu sprechen und es sind dann der Specialisirung der Marienbilder einige Worte zu widmen; den ganzen Gegenstand auch nur einigermassen eingehend zu behandeln, würde ein Buch fordern.

Entwicklung des Madonnenideals.

Für die Entwicklung des mittelalterlichen Madonnenideals hat Ulrici vier Perioden aufgestellt, worin ihm andere Schriftsteller, wie Jungmann und Detzel, gefolgt: die ältere, welche bis ins 13. oder 14. Jahrhundert dauert und in der die Marienbilder den Ernst und die Feierlichkeit der altchristlichen und byzantinischen Zeit bewahren; eine zweite mit mehr menschlicher Auffassung (14. Jahrhundert); eine dritte, welche in erster Linie die Idee der Jungfräulichkeit auszudrücken beabsichtigt (15. Jahrhundert); und endlich eine vierte (Raffael und das 16. Jahrhundert), welche das Madonnenideal auf das Niveau des natürlichen Lebens herabzieht und das religiöse Moment mehr und mehr zurückdrängt oder verliert.

Ich kann dieser Eintheilung nicht beitreten, einmal weil sie ganze ausgeprägte Richtungen der Entwicklung übersieht, dann weil die Eintheilungsgründe nicht völlig zutreffend sind. Ich stelle vielmehr ein vollkommen neues Schema für die Entwicklungsgeschichte des Madonnenbildes auf, zu dessen Erklärung nur das Nothwendigste hier beigefügt sei.

---

[1] Vgl. die oben (S. 264) aufgeführte Litteratur zur Ikonographie. Daneben sind als nützliche Quellenwerke zu nennen: Fabricius Bibliographia antiquaria (Hamb. et Lips. 1716) p. 261 sqq. (die Tutelares und Opitulares enthaltend). Pilgram Calend. chronol. Viennae 1781. Hampson Medii aevi Kalendarium etc. Lond. s. a.; Nilles Calend. manuale utriusque eccl. orient. et occident. 2 voll. Innsbr. 1880. — Von den Sammlungen der Vitae Sanctorum sind die hauptsächlichsten: des Surius Vitae SS., 6 voll., Col. 1570; die Acta SS. der Bollandisten, Antw. 1643 f., Par. 1867 f.; Guérin Les petits Bollandistes, 17 vols., Par. 1872; Ribadeneira Flores SS., trad. I. Canisio etc., 3 voll., Col. 1741—1774. Von den älteren Legenden sind immer noch die wichtigsten des Jacobus de Voragine Legenda aurea vulgo Hist. Lombardica dicta (ed. 2, Graesse, Lips. 1850; ed. 3 ibid. 1892) und Sebastian Brants Heiligenleben (s. a. [Basel 1502]), welch letzterer, jetzt äusserst seltener Druck schon wegen seiner der Schongauerschen Schule angehörenden Holzschnitt-Illustration eine photographische Wiedergabe verdiente.

[2] Ausser den für die altchristlichen Mariendarstellungen in Betracht kommenden Werken (I 186), unter denen das v. Lehnersche immer noch das beste ist, und den S. 283, Anmerkung 3 genannten, vgl.: Oettinger Iconographia mariana. 1852. — Organ für christliche Kunst 1872, Nr. 23; 1873, Nr. 4. — U. Maynard La Sainte Vierge. Par. 1877. — H. Ulrici Ueber die verschiedene Auffassung des Madonnenideals bei den älteren deutschen und italien. Malern. Halle 1854 (auch in: Abhandl. z. Kunstgeschichte [Leipz. 1876] S. 86). — Rohault de Fleury La Sainte Vierge, Études archéol. et iconographiques. 2 vols. Paris 1878. — Alw. Schultz Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria und ihre Darstellung in der bild. Kunst des Mittelalters. Leipz. 1878. — Ad. Fäh Madonnen-Ideal in den ält. deutsch. Schulen. Leipz. 1884; Freib. 1887. — Barbier de Montault Iconograph. II 194. — Didron Ann. arch. (passim, s. Index). — Mariä Tod und Himmelfahrt. Frankf. 1854. — Revue de l'art chrét. XXX 210. — De Bastard Études p. 179. 241. 355. 359. — Detzel I 100. 503.

1. Altchristlicher Typus.

2. Byzantin. Typus. 3. Karolingisch-ottonischer Typus.

4. Romanischer (nationaler) Typus der Regina coeli.

5. Italien.-goth. Typus der Donna angelicata. Höhepunkt: Sienesische Schule und Fra Angelico.

6. Gothischer Typus in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden (Unsere Liebe Frau). Höhepunkt: Kölner Schule — van Eyck — Dürer.

7. Renaissancetypus, gewonnen auf Grundlage des nationalen Typus 5—6 mit Betonung der schönen körperlichen Formen.

6. combinirt mit Typus Holbeins.

7. Typus der Donna ideata, gemässigter Naturalismus der Florentiner (Lippi etc.).

8. Ueberwindung des niedern Naturalismus durch Zurückgreifen auf 5, die Donna angelicata der mystischen Schulen, und Hinzunahme des höchsten körperlichen Schönheitsideals als vollendetster Vermittlung des religiösen Ideals (Perugino — vor allem Raffael — Sassoferrato).

9. Rein naturalistisch. Typ m. zunehmend sinnlicher Empfindung (Correggio, Tizian und die Venetianer).

10. Spanischer Typ.

Der altchristliche Typ betont die Stellung der Madonna in der Heilsgeschichte, das Kind ist darum fast Hauptsache und selten erscheint Maria isolirt. Die schöne Mischung von Anmuth und Hoheit, welche aus den ältesten Katakombenbildern spricht, geht in der byzantinischen Kunst mehr und mehr in ceremoniöse Feierlichkeit und schliesslich in steife Leblosigkeit über. In der Glanzzeit des Byzantinismus fehlt es nicht an einzelnen Hervorbringungen von grosser Feinheit und Grazie; aber im allgemeinen steigt die Theotokos der Griechen nicht ins Volk herab, sie hat kein Leben und bringt keines. Den Zug des Ernstes übernimmt von der römisch-christlichen Antike auch das Marienbild der karolingisch-ottonischen Kunst, welche wir fast nur aus den Elfenbeinen und Miniaturen beurteilen können. Der Einfluss des Nordens macht sich in einer gewissen Roheit und Verwilderung bemerkbar. Mit dem 11. Jahrhundert bricht die nationale Empfindung mächtiger durch, ohne freilich den Bruch mit dem feierlichen Ceremonienbild der frühern Jahrhunderte ganz zu vollziehen. Wie in den Christusbildern der sieghafte, weltbeherrschende Zug der vorherrschende ist, so liebt es jetzt dieselbe Zeit, sich die Madonna als Königin vorzustellen; darum erscheint jetzt das Krönungsbild und die Königskrone auf dem Haupte Mariens. Das 13. Jahrhundert bringt den vollen Sieg der nationalen Empfindung diesseits wie jenseits der Alpen. In Italien bricht mit Dante's Beatrice die Vorstellung der Donna angelicata durch, deren *sorriso* der Abglanz der göttlichen Liebe und die Beglückung des Menschengeschlechtes ist. Die mystischen Schulen des 14. und 15. Jahrhunderts, vorab Siena und Umbrien, haben diesen Typ cultivirt; in vollkommenster Ausbildung bietet ihn Fra Angelico, dessen Madonna in der Verkündigung von S. Marco die Vorstellung höchster geistiger Verklärung gewährt. Ihr steht als Pendant ebenbürtig zur Seite ‚Unser Lieben Frauen', wie die deutsche, niederländische und französische Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts, ja herab bis Dürer, sie ausgebildet hat: das Bild der jungfräulichen Gottesmutter, die aber nicht in starrer, unzugänglicher Hoheit thront, wie die byzantinische Despoina, sondern die als ‚Mutter der Barmherzigkeit' mitten unter uns wohnt, leibt und lebt. Ihr hat der Germane des Mittelalters die ganze Tiefe seines Gemüthes geliehen, in ihr ist das Ideal des Weibes, wie es deutscher und französischer Ritterdienst, wie es der Minnegesang der Troubadours, wie es die höfische Dichtung des 13. Jahrhunderts ausgebildet haben, in edelster Verklärung ausgestaltet. Die Werke der flämischen und kölnischen Schule, insbesondere

das Kölner Dombild, manche der französischen Kathedralsculpturen und die Nürnberger Madonnenstatue bezeichnen den Höhepunkt dieser Auffassung, deren letzte Ausläufer wir in Schongauers Madonna im Rosenhag und in Albrecht Dürers Madonna zu sehen haben.

Der Naturalismus der Florentiner Frührenaissance schafft einen neuen Typus, der sich allerdings auf der Grundlage der von der mystischen Schule betonten Auffassung der Donna angelicata bewegt, sich aber durch die energische Betonung der schönen Körperlichkeit unterscheidet (7). Diese Conception sinkt von der Höhe der Aufgabe entschieden zurück (Lippi u. s. f.). Aber die Grossmeister des ausgehenden Jahrhunderts wissen diesen übertriebenen Naturalismus zu überwinden. Die Verherrlichung höchster körperlicher Schönheit wird als Princip festgehalten, aber mit dem Gedanken der Donna angelicata wieder in nähern Zusammenhang gebracht. Schon die älteren Venetianer Meister, wie Giovanni Bellini, steuern auf dieses Ziel los; Francia, Perugino und Fra Bartolommeo sind nahe daran, es zu erreichen; da kommt Raffael, um in diesem Ringen den Preis zu gewinnen. Es wird gesagt, bei Raffael ‚sei das Madonnenideal Fleisch geworden' (Springer), ‚das ursprünglich kirchliche Thema sei hier zur höchsten rein menschlichen Vollendung und Freiheit erhoben', Raffaels Bilder seien ‚die menschlich liebenswürdigsten Schilderungen eines einfach innigen Familienlebens' (Lübke). Und von seiten einzelner Theologen thut man dieser Auffassung den Gefallen, von Raffaels Madonnen zu sagen, sie seien keine religiösen Bilder mehr, sie seien nur mehr für die ästhetische, nicht für die religiöse Andacht gearbeitet (Jungmann, Liell u. a.). Einer verständigern Beurteilung begegnen wir in P. Kepplers vortrefflicher Betrachtung über diese Dinge[1]. Hier wird zugegeben, dass Raffael eine Anzahl religiöser Genrebilder gemalt hat, deren Platz wol das Haus, aber nicht die Kirche wäre; es wird aber entschieden daran festgehalten, dass der bedeutendere Theil der Raffaelischen Madonnenbilder wirklich Andachtsbilder sind.

Niemand wird verkennen, einen wie starken Tribut auch Raffael der sinnlichen Richtung seiner ganzen Zeit gebracht hat. Auch er hat seine schwachen Stunden im Leben gehabt, da er einer Atmosphäre unterlag, deren Herrschaft damals Alle, auch stärkere und weniger empfindsame Temperamente, empfanden. Seine Madonnenbilder sind weit entfernt, alle auf der Höhe ihrer Aufgabe zu stehen; aber die höchsten Leistungen seiner Kunst stellen doch zugleich das Höchste dar, was die menschliche Hand nach dieser Richtung zu schaffen vermochte. Die Madonna del Granduca, della Seggiola, di Foligno und vor allem die Sistina veranschaulichen in höherm Sinne als irgend eine vorhergehende oder nachfolgende Schöpfung die Durchdringung des Göttlichen und menschlichen Wesens in dem ‚Ewig Weiblichen'; nur hier, in dem durch die Erlösungsgnade verklärten Weibe, wie es Raffael malte, gilt in vollem Sinne, was Renan einmal gesagt hat: *‚La femme nous remet en communication avec l'éternelle source où Dieu se mire.'*[2] Nie ist das Hereinragen des Uebernatürlichen in diese Welt königlicher und sieghafter dargestellt worden als in der Sixtinischen Madonna und ihrem wunderbaren Knaben, dessen geheimnissvolles Antlitz die Schrecken des Rex gloriae uns ahnen lässt, während es uns die trostvolle Ueberzeugung gibt, dass es Fleisch von unserem Fleisch und Bein von unserem Bein sein wird, das einst über uns richten soll.

[1] Keppler in Hist.-pol. Bl. LXXXVI 19.

[2] Souv. d'enfance, préf. p. IX.

Das war der wirkliche Höhepunkt in der Entwicklung des Madonnenideals. Ein Strahl Raffaelischer Sonne fiel auf Sassoferrato's Pinsel, als er die schönen Marienbilder in S. Sabina und S. Maria dell' Anima schuf. Auch Luini ist hier geistesverwandt. Dann aber steigt die italienische Kunst rasch von diesen lichten Höhen herab, wo die Schönheit des menschlichen Körpers nur als der Abglanz der ewigen Schönheit Gottes geschaut wird; die sinnliche Empfindung gewinnt unter dem Pinsel Correggio's die Oberhand, und selbst die edlen und vornehmen Gestalten Tizians sind im besten Falle nur idealisirte Modelle. Der Naturalismus der Neapolitaner hat in der Schilderung der Addolorata noch Namhaftes geleistet, aber die grosse Idee, welche Dante eingeführt, Raffael ausgestaltet hatte, nicht mehr verstanden (9). Es war ein momentanes Aufleuchten derselben, als Murillo das Marienbild wieder in die Höhen der Ekstase zu heben unternahm und Morales seine ergreifende Mater dolorosa schuf.

Eine unübersehbare Zahl von Bildwerken hat das Leben der seligsten Jungfrau geschildert; es sind nahezu hundert verschiedene Scenen, welche sich hier von der Geburt Mariae an bis zu ihrer Himmelfahrt und darüber hinaus aufzählen liessen. Man kann der Versuchung, auf dieselben im einzelnen einzugehen, schwer widerstehen; denn in dieser Reihe von Bildern hat sich alles zusammengehäuft, was im Geiste des Mittelalters die Vorgänge des irdischen Lebens, die Dinge des Hauses, der Familie, das Glück des Kindes und des reifen Alters, die Beseligung der gottgeweihten Jungfrau und die der Hausfrau und Mutter, die Freuden und Leiden unseres Daseins, den Frieden der stillen Zelle und den Kampf mit den wildesten Gewalten — was alle diese Dinge mit dem Jenseits verknüpfte und das Himmlische mit dem Irdischen verwob. Heinrich Suso sprach die Meinung des Mittelalters aus, indem er ausrief: ‚Niemand klage mehr das Paradies; wir haben ein Paradies verloren und zween Paradiese gewonnen. Oder ist sie nicht ein Paradies, in der da wuchs die Frucht des Baums, in der alle Wollust und Freude miteinander beschlossen war!'

Scenen aus dem Leben der heiligen Jungfrau.

Unter diesen hundert Scenen aus dem Leben der Jungfrau sind manche, welche gewissermassen zu allen Zeiten nur kleine religiöse Genrebilder darstellen; so Maria im Tempel arbeitend, Maria im Gebet, Joseph neben Maria auf der Bank sitzend, um sich zu rechtfertigen, u. s. f. Andere, wie die Geburt, die Vermählung mit Joseph, die Anbetung der drei Könige, die Visitatio, die Mater dolorosa und die Pietà, haben wir im Zusammenhang der neutestamentlichen Begebenheiten betrachtet. Innerhalb dieses Kreises fällt noch die heilige Sippe, d. h. die Darstellung der heiligen Jungfrau inmitten ihrer ganzen Verwandtschaft. Bilder der hl. Anna, der Mutter Mariae, treten verhältnissmässig erst spät auf; das Mosaik in der Martorana in Palermo (1113—1143) scheint das älteste zu sein. Offenbar hat sich der Cultus der hl. Anna erst im 14. und 15. Jahrhundert in den nördlichen Ländern verbreitet, um dann freilich gerade vor der Reformation eine ausserordentliche Popularität zu gewinnen. Man stellte dann die Grossmutter des Herrn gewöhnlich ‚selbdritt' *(mettercia)* dar, d. h. mit Maria und Jesus, beide als Kinder, auf den Armen [1]. Sie erscheint weiter sehr häufig in den Sippschafts-

[1] Schaumkell Der Kultus der hl. Anna am Ausgang des Mittelalt. Freib. i. B. 1893. — Für die Sippschaft siehe den Stammbaum bei A. Schultz a. a. O. S. 40. Auch Otte I [5] 557. Graus ‚Kirchenschmuck' 1894, S. 25. — Falk im ‚Katholik' I (1878) 70. Schmitz

bildern, die zuweilen sehr ausgedehnt und figurenreich waren, meist sich aber auf Anna, Joachim, Maria mit Jesus, ihre Basen Maria Kleophas mit ihren Kindern (Jacobus minor, Barnabas, Simon, Judas), Maria Salome mit ihren Kindern (Johannes Evangelista, Jacobus major), Elisabeth mit Johannes Baptista beschränken. Es ist ersichtlich, wie diese Annahme und überhaupt der grösste Theil dessen, was man die marianische Legende nennt[1], auf der Erzählung der Apokryphen beruht, aus denen das Protevangelium des Jacobus, das Evangelium des Pseudo-Matthaeus (‚Historia de nativitate Mariae'), das Evangelium ‚de nativitate Mariae', das Evangelium Thomae und Nicodemi sich besonders ausgiebig erwiesen. Apokryphen Berichten waren auch die Angaben über den Tod, die Bestattung, Himmelfahrt und Krönung Mariens entnommen, welche neben den oben erwähnten neutestamentlichen Scenen und der Vermählung (dem Sposalizio) die Künstler des Mittelalters in besonderm Masse beschäftigten. Der Tod (die κοίμησις, Dormitio B. M. V.) erscheint auf griechischen Elfenbeinen und musivischen Tafeln seit dem 10. Jahrhundert (so auf der ausserordentlich fein empfundenen Platte der Münchener Staatsbibliothek[2]), in derselben Zeit auf einem Diptychon der Biblioteca Barberiniana zu Rom[3], auf einem Elfenbein im Musée Cluny aus dem 12. Jahrhundert[4], am Willibrordis-Altar in Trier, im 13. Jahrhundert in Klosterneuburg u. s. f. Man sieht da Maria auf ihrem Lager ausgestreckt inmitten der ihren Tod beklagenden Apostel; im Hintergrund erscheint Christus, der ihre scheidende Seele (die stets als kleines Kind geschildert wird) aufnimmt; oben schweben Engel. Zuweilen übergibt der Herr die Seele dem Erzengel Michael, wie das Gregor von Tours[5] angibt. Einen andern Typ wählen manche spätere, besonders altdeutsche Bilder, indem sie Maria inmitten der Apostel stehend den Tod erwarten lassen (so Schaffner in der Münchener Pinakothek[6]). Der deutschen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts war dies Thema sehr geläufig, und sie hat nicht versäumt, dasselbe mit mannigfachen genrehaften Zügen auszustatten. Niemals aber hat die Darstellung sich wieder zu der Höhe erhoben, welche der Meister der Sculpturen am Südportal des Strassburger Doms (s. S. 223 f.) in der Mitte des 13. Jahrhunderts gewonnen hatte. Ebenda wird auch die Bestattung Mariae vorgestellt, ein Sujet, für welches das Malerbuch vom Athos (S. 278. 279) ebenso wie für den Tod der Jungfrau eingehende Anweisung gibt.

Als älteste Darstellung von Mariae Himmelfahrt wird die auf einer der sogen. Tutilo-Tafeln angesehen werden müssen, wo die Jungfrau, in Ober- und Unterkleider gehüllt, von vier Engeln umstanden, als Orans sich gen Himmel zu erheben scheint; die Absicht des Darstellers ist durch die beigefügte Inschrift *Ascensio sce Marie* bezeugt (oben Fig. 11). Dass Maria, von der Mandorla umgeben,durch Engel emporgetragen wird, zeigt das Simone Martini zugeschriebene Gemälde im Camposanto zu Pisa, wie überhaupt die Sieneser Schule, und noch Orcagna's Tabernakel in Or San Michele[7], wo die Himmelfahrt sich über der Dormitio geordnet findet; auch die Deckengemälde in der Kirche zu Risingen in Schweden zeigen die bekleidete Maria, von Engeln in der

ebd. 1893, S. 14. 251. — Mittelrhein. Geschichtsblätter 1884, Nr. 2, 64. — Jordan Der Altar der Petrikirche zu Dortmund (s. a.).

[1] Vgl. Marienlegenden des 13. Jahrhunderts mit erklär. Sach- u. Wortregist. Von F. Pfeiffer. 1863. — Mussafia Studien zu d. mittelalt. Marienleg. (Wiener Sitzungsber. CXIX, 1889).

[2] Westwood Nr. 185.

[3] Gori Thes. III tab. 37.

[4] Detzel I Fig. 208.

[5] De gloria martyrum c. 4.

[6] Detzel I Fig. 204. [7] Ebd. Fig. 215.

Mandorla emporgetragen, mit der Beischrift: *Veni electa mea*[1]. Anderwärts umstehen die Jünger das offene Grab, Maria schwebt über demselben empor, von Christus empfangen oder geleitet (Giunta Pisano in Assisi, Taddeo Bartoli, Memmi, Ghirlandajo, Fiesole in London, Botticelli, Luca Signorelli, Albrecht Dürer 1509). Häufig reicht die Madonna dem hl. Thomas die Sacra Cintola (den heiligen Gürtel, den man in Prato verehrt: so in Vercelli auf Gaudenzio Ferrari's Bild); seltsamer ist die Darstellung, wo der gen Himmel schwebenden Maria Hostien aus dem Kleide ins offene Grab fallen (Breslau, Le Mans[2]). Nur im 16. Jahrhundert begegnet man auf Stichen der Darstellung, wo Gott die vor ihm kniende Jungfrau segnet oder wie Maria von der Trinität im Himmel empfangen wird (Gemälde in Breslau, 1508). Als höchste Leistung

Fig. 267. Fra Angelico, Krönung Mariae. Accademia zu Florenz.

in der Schilderung der Assumptio B. M. V. gilt Tizians grosses Bild in der Pinakothek zu Venedig: gewiss eine bewunderungswürdige Composition und unter des Meisters religiösen Schöpfungen die bedeutendste, aber doch nicht freizusprechen von einer ins Theatralische spielenden Affectation, welche unendlich weit abliegt von dem Ernst und der Einfachheit, mit der dieser Gegenstand in der ältern Kunst behandelt wird[3].

Als älteste Darstellung für die Krönung Mariens (Coronatio B. M. V.) glaube ich jetzt diejenige auf einem romanischen Broncegefäss des 11. bis 12. Jahrhunderts bezeichnen zu müssen, welches in den siebziger Jahren auf

[1] Mandelgren Taf. 24.

[2] Siehe Schultze S. 75.

[3] Vgl. über Tod und Himmelfahrt Mariae Helbig in Revue de l'art chrét. XXXVII (1894) 367. — Dumont Sur quelques représentations de la mort de la Vierge (Revue archéol. 1871, Dec.). — Diehl in Bull. hell. VIII (1884) 281.

der Stelle des alten Empna im Fürstenthum Hildesheim gefunden und dem Provincialmuseum zu Hannover einverleibt wurde. Seine Reliefs zeigen Christus, die stehende Madonna krönend, Stephanus, Petrus das Wasser aus dem Felsen schlagend (1 Kor. 10, 4). Bald darauf begegnen wir der Krönung auf den Mosaikbildern in S. Maria in Trastevere und S. Maria Maggiore in Rom (12. und 13. Jahrhundert), wo Maria neben dem Herrn sitzt und die Krone das eine Mal in den Händen hat, das andere Mal bereits auf dem Haupte trägt. In der sienesischen Schule und bei Fra Angelico (S. Marco in Florenz, Accademia ebd., Fig. 267) sieht man Christus im Begriff, der Madonna die Krone erst aufzusetzen. Anderwärts wird Maria von Christus und einem Engel gekrönt (Tympanonrelief in der Liebfrauenkirche zu Trier, 13. Jahrhundert[1]); auf dem Email in Klosterneuburg ist es der in Gestalt einer Taube von oben

Fig. 268. Mantelschaft Mariae.

herabschwebende Heilige Geist, der die Krönung vollzieht. Dann sieht man Gott Vater dem Acte der Krönung durch Christus beiwohnen (Flügelaltar des 15. Jahrhunderts der Cistercienser in Wiener-Neustadt) oder zugleich mit dem Sohn die Jungfrau krönen (Veit Stoss, Sculptur in Nürnburg u. a.). Die Trinität krönt Maria auf einer Sculptur zu Verrières und einem Bilde der Augsburger Galerie. Michael Pacher schilderte in einer Holzsculptur am Altar zu S. Wolfgang die Madonna nach der Krönung vor Christus knieend. Die Elfenbeine, auf denen die Krönung seit dem 14. Jahrhundert auftritt[2], halten an dem Typ der neben Christus auf einer langen Bank sitzenden und von ihm die Krone empfangenden Maria fest. Auf den älteren Darstellungen fehlen die Apostel entweder oder sie sind gleichfalls in den Himmel versetzt; seit

[1] Aus'm Weerth Taf. 60[1].

[2] Westwood Nr. 402. 419. 448 f.

dem 15. Jahrhundert sieht man sie meist von der oben am Himmel sich abspielenden Scene getrennt, unten auf der Erde stehend und in das offene leere Grab der Gottesmutter blicken (Pinturicchio und Raffael im Vatican, Albrecht Dürer). Auch kommt es vor, dass Christus der heiligen Jungfrau nicht die Krone aufsetzt, sondern nur einen Stein in dieselbe einsetzt.

Es war ein schöner Gedanke des ausgehenden Mittelalters, die verschiedenen Scenen aus dem Leben der Jungfrau in ganzen Folgen zu ordnen; die Glasgemälde liefern nach dieser Richtung ein reiches Material. Niemand hat diesen Versuch mit grösserm Glück gemacht als Albrecht Dürer in seinem Leben Mariae (20 Holzschnitte, 1511 von Chelidonius in lateinischen Versen beschrieben)[1].

Die centrale Stellung der Gottesmutter gelangt in der Plastik des hohen Mittelalters vor allem in der Anordnung der Portalsculpturen zum Ausdruck, so in den französischen Kathedralen, so bei uns in Deutschland an der Liebfrauenkirche in Trier, bald darauf am Strassburger und am Freiburger Münster. Ueberall sehen wir da in den Patriarchen und Propheten die Hinleitung auf Christus, den uns in der Mitte des Giebelfeldes oder am Mittelpfosten (Strassburg, Wetzlar) Maria auf ihren Armen zeigt. Christus mit seiner Mutter nimmt zwischen dieser alttestamentlichen ‚Praeparatio evangelica' und zwischen der ‚Demonstratio evangelica' im Leben der Apostel, Märtyrer und Heiligen die Mitte ein, wie er Anfang, Ausgang und Mittelpunkt der Weltgeschichte ist. Dieselbe Idee liegt den wundervollen Compositionen der Freiberger Goldenen Pforte zu Grunde, in denen das ‚hohe liet von der maget' durchgeführt ist[2], und ebenso bildet sie den Ausgangspunkt jener entzückenden Terzinen, in denen Dante im Paradiso (XXX 97—123) ‚der ganzen Rose Glanz und Harmonie' gefeiert hat. Die Illustrationen des Hohenlieds dienen derselben Absicht. Aus dieser Stellung Mariae in der Auffassung des Mittelalters ergibt sich die Theilnahme des Volks und der Kunst an ihren (sieben) Freuden und Schmerzen[3], den bildlichen Ausführungen der Lauretanischen Litanei[4].

Dazu kommt die Illustration des Ave Maria in den zahlreichen Darstellungen der Verkündigung[5], die Verherrlichung der Madonna in den Rosenkranzbildern (deren herrlichstes wir in Albrecht Dürers Tafel im Stifte Strahow zu Prag besitzen)[6] und endlich in denjenigen der sogen. ‚Mantelschaft

[1] Facsimile-Ausg. von Reulens. Utrecht s. a. (um 1875).

[2] Vgl. die schöne Abhandlung des Freih. Rich. v. Mansberg Daz hohe liet von der maget. Symbolik der mittelalt. Sculpturen an der Goldenen Pforte an der Marienkirche zu Freiberg i. S. Dresd. 1888.

[3] Vgl. de Bastard Études p. 355. 359. v. Falke Ueber eine Majolica mit den sieben Schmerzen Mariä (Jahrb. d. königl. preuss. Kunstsamml. XV [1894] 40).

[4] Ihr verwandt und für die Ikonographie nicht unwichtig ist die Sequenz ‚Ave virgo nobilis' (mit Uebertragung der Praedicate aller Edelsteine auf Maria) bei Schulting; vgl. Hist. pol. Blätter CXIV (1894) 317.

[5] Ueber das Ave Maria siehe Act. SS., Oct. VII 1108—1112 und die Indices ebd. — Weale ‚Ecclesiogist' 1888, Nr. 1. Das Ave Maria als Gebet ist seit dem 6. Jahrhundert (einschliesslich des dritten Theiles) bereits in Syrien üblich gewesen. Im Abendlande schloss es früher mit *fructus ventris tui* ab, bis 1261 (Urban IV). Seit Bernardino von Siena ist der Zusatz *Iesus* adoptirt. Die jetzige Form erscheint vollständig erst seit dem 15. Jahrhundert in Brevieren, und zwar zunächst bei den Camaldulensern. Es ist noch zu untersuchen, in welchem Verhältniss das Auftreten der Annunziatabilder zu der Aufnahme des Ave Maria steht.

[6] Die Rosenkranzbilder treten hauptsächlich seit dem 15. Jahrhundert auf (Glasgem. in Poitiers mit S. Antonius, der den Rosenkranz hält) und bieten meist das Bild des hl. Dominicus, zuweilen mit Katharina von Siena. Sie werden seit dem Sieg über die Türken bei Lepanto noch populärer; das

Mariae', wo die dem Schutz der seligsten Jungfrau sich Empfehlenden unter ihren Mantel gestellt sind, eine Auffassung, die sich seit dem 15. Jahrhundert in Deutschland (besonders am Oberrhein, z. B. in Waghäusel, in Altthann, in Ueberlingen, auch Nancy), und auch schon im 14. Jahrhundert in Italien (Venedig, vgl. Fig. 268) findet. Das war die Illustration des Gebetes *Sub tuum praesidium confugimus*, oder jenes ältern, des Salve Regina, welches man S. Bernhard zuschrieb. Auf den Bildern des 13. Jahrhunderts sieht man denselben Gedanken noch so ausgedrückt, dass Maria zwar ihre Arme, nicht aber den Mantel über die Schutzbefohlenen ausstreckt (Franciscanerbild des 13. Jahrhunderts [1]).

Heiligenbilder.

Aus der unübersehbaren Zahl der christlichen Heiligen haben sich einzelne oder gewisse Gruppen einer besondern Beliebtheit erfreut [2]. Die Verbreitung des Cultes bestimmter Patrone, wie S. Johann, S. Nikolaus, S. Martin; die Abhängigkeit zahlreicher Ordensniederlassungen und Tochterkirchen von grösseren Centren: diese und andere Umstände wirkten hier bestimmend auf die Production der Kunstwerke ein. Zu diesen in der Kunst bevorzugten Heiligen zählen: Antonius der Einsiedler (mit dem ägyptischen T-Kreuz, dem Glöckchen, dem Schwein), dessen Versuchung die Malerei der Niederländer so besonders anzog; der Kirchenlehrer Augustinus; Benedict von Nursia (den Becher mit der Schlange in der Hand, auch mit dem Krug und Raben); Bernhard von Clairvaux (mit dem Bienenkorb, als Doctor mellifluus, auch mit den drei abgelehnten Mitren, oder dem Hund und dem gefesselten Teufel); Bernardino von Siena (mit der Strahlensonne und dem Monogramm I H S); Blasius (mit einer Hechel, einer Kerze, auch einem Hüfthorn); im Norden Brandon (mit der Kerze); Briccius von Tours (mit den glühenden Kohlen im Gewand); Bruno der Stifter der Karthäuser (mit Kreuz oder Crucifix); Caecilia (im Kessel); Christophorus (als Riese das Christkind tragend, häufig an Kirchen und als Stadtmerkzeichen; denn — *qui te mane vident, nocturno tempore rident; Christophori sancti speciem quicumque tuetur, ista nempe die non morte mala morietur*); Cosmas und Damian (mit Arzneigläsern, als Patrone der Aerzte, dann auch des Hauses Medici); Cyriakus (mit einem Drachen zu den Füssen); Dominicus (mit dem Stern auf der Brust, auch mit dem schwarzweiss gefleckten Hund, von dem seiner Mutter träumte); Dorothea (mit Rosen und Früchten in der Hand); Elisabeth von Thüringen (mit drei Kronen, auch Brod und Wein den Armen tragend, die Brode in ihrer Schürze wandeln sich in Rosen); die drei Jungfrauen Embede, Werbede und Willibede (in Freiburg i. B. Sant Einbeten Liutkilche, die ehemalige Adelhauser Klosterkirche); Erasmus (mit der Winde, an der seine Gedärme aus dem Leibe gehaspelt wurden); Eustachius (mit dem Hirschgeweih oder dem Hirsch neben sich); Fides, Spes und Charitas, Töchter der hl. Sophie (jede mit einem Schwert); Francesco d'Assisi (mit dem Lilienstengel oder mit den Stigmata, auch den Vögeln predigend oder ein Lamm liebkosend); Fridolin (mit dem Todten als

---

schönste Werk dieser Art ist Sassoferrato's Madonna in S. Sabina zu Rom. — Zu Dürers Rosenkranzbild (1506) siehe Thausing Dürer I 352.

[1] Bei Barbier de Montault II Fig. 343.

[2] Will man Diejenigen kennen lernen, welche im allgemeinen im Mittelalter hauptsächlich Verehrung und Darstellung fanden, so sind die Ausführungen zu dem ‚Officium de sanctis' bei Honor. Augustod. Specul. Eccl. p. 810, Sicard. Mitralis lib. IX (ed. Migne p. 406), Durand. Rat. div. off. lib. VII vorzugsweise zu vergleichen. Ueber die Verehrung der Local- und Diöcesanheiligen geben die alten Martyrologien und Kalendarien Auskunft.

Zeugen); Gallus (mit dem Abtsstab und dem ihm dienenden Bären); Gangolf (an einer Quelle, mit dem Wurfspiess, wegen des Begebnisses mit seiner Frau); die Quattuor Coronati; Genovefa von Paris (mit dem Licht in der Hand) und Genovefa von Brabant (mit Kind und Hirschkuh in der Waldeinsamkeit); Ritter Georg (zu Pferd oder zu Fuss, den Lindwurm tödtend)[1]; Gereon (Führer der thebaischen Legion, mit der Fahne); Gertrud von Nivelles (mit der Lilie in der Hand, von Ratten und Mäusen umgeben, an einem Wasser stehend); Abt Godehard, später Bischof von Hildesheim (als Kirchenstifter mit dem Modell einer Kirche); Gregor d. Gr. (mit der Taube auf seiner Schulter; über die Messe des hl. Gregor s. S. 304); Hedwig (barfuss als Kirchenstifterin mit dem Modell der Kirche); Heinrich II (mit seiner Gemahlin Kunigund, ebenfalls mit dem Kirchenmodell); Heinrich Suso (vor der himmlischen Weisheit knieend, auch mit dem I H S); Helena, die Kaiserin (mit Kreuz und Nägeln Christi, auch als Kirchenstifterin); Hieronymus der Kirchenlehrer (meist in Cardinalstracht, als Rathgeber des Papstes Damasus, mit dem Löwen, dem er den Dorn ausgezogen, in der Wildniss, oder mit dem Stein, den er sich als Büsser an die Brust schlägt); Hippolytus (von den Pferden geschleift, so noch in Brauweiler); Hubertus (als Jäger, mit zwei Pfeilen und dem Hirsch, zwischen dessen Geweih ein Crucifix spriesst); Hyacinthus (als Dominicaner, mit Kelch u. s. f. auf dem Wasser wandelnd); Joachim, Maria's Vater (mit ein Paar Tauben im Korb, oder einem Lamm); Jodocus der Einsiedel (als Pilger, oder mit einer ihm zu Füssen liegenden Krone); Johann von Nepomuk; Johannes der Täufer (in Thierfellen, mit dem Agnus Dei, oder sein Haupt auf der Schüssel, Herodias u. s. f., wie auf dem Naumburger Schnitzwerk mit der Umschrift: *Puella saltat, meretrix suadet, rex iubet, sanctus decollatur*); Ivo von Chartres (Patron der Juristen); Katharina von Alexandrien (mit Rad und Schwert)[2]; Katharina von Siena (mit den Stigmata an den Händen); Konrad von Constanz (mit Kelch und Buch); die hl. Kümmerniss (Wilgefortis, Liberata, S. Hülpe oder Gehülpe genannt; bärtige gekreuzigte Jungfrau, zuweilen mit dem Geiger zu ihren Füssen, dem sie den goldenen Pantoffel schenkt; wahrscheinlich aus den missverstandenen bekleideten Crucifixbildern entstanden; vgl. Fig. 269 [3]); Kunigund, die Gemahlin Heinrichs II (mit der Pflugschar, aus Anlass ihres Gottesurteils); Lambertus von Maastricht (von

[1] Vgl. Gutschmidt in den Berichten der königl. sächs. Gesellsch. der Wissensch., phil.-hist. Cl. 1861. v. Kretzschmar in den Mitth. d. sächs. Alterth.-Vereins. Heft 21, 1871; ders. in Jahrb. d. königl. preuss. Kunstsamml. X (1883) 93. — Riehl S. Michael und S. Georg in der bild. Kunst. 1883. — Didron Ann. arch. XXVII 398. — Archiv f. christl. Kunst. XIII 1131. — Mayer in Verh. d. 40. Phil.-Tages S. 736. — Dieterich Abraxas S. 124. — Ueber das ausgezeichnete Basrelief des Michael Colomba (1508, gest. 1572) siehe Mus. du Louvre, Heliogr. — Dujardin in Gaz. des Beaux-Arts 1884, p. 530. — Deville Le château de Gaillon p. 419. — Giraudot Nouv. déc. sur Jehan, Juste et Mich. Colombe. 1877.

[2] Vgl. Vie de S. Cathérine d'Alexandrie par Jean Mielot, l'un des secr. de Philippe le Bon; texte rev. etc. par Marius Sepet. Par. 1881.

[3] Bolland. Acta SS., Jul. V 59. — Bergmann St. Kümmernuss (Mitth. d. k. k. Centralcomm. I 132). — Aus'm Weerth I 5. — Lütolf in ‚Schweiz. Geschichtsfr.' XIX 183 (Eins. 1863). — Das Kreuzbild der hl. Kümm. zu Geistthal (‚Kirchenschmuck', Seckau 1880, S. 118). — Bock Heil. Köln S. 9 f. — Rahorn (‚Germania' XXXII 461. Wien 1887) stellt eine bedenkliche Ableitung aus der germanischen Mythologie auf (W. = weibliches, Tor zur Seite stehendes göttliches Wesen!). — Bon Slobt (De heilige Outkommer of Wilgeforthis. s'Gravenhage 1884) identificirt Wilgefortis mit Reginfridis, wonach altniederländisch Wilgi, sowie Regin ‚sehr gross' bedeuten würde (!). — Vgl. Gallé in ‚Germania' N. F. XXXIII 311 f.

Wurfspiessen durchbohrt); Laurentius (mit dem Kreuz oder auf dem Rost); Bernhard der Einsiedler von Limoges (mit einer Ratte als Patron der Gefangenen); Liborius (Buch mit Steinen; Pfau voranfliegend); Ludwig von Toulouse (mit drei Kronen wegen seiner königlichen Abstammung); Ludwig IX von Frankreich (mit Lilienscepter und Dornenkrone, auch mit der Taube); Magdalena (mit der Salbbüchse, oder in der Begegnung mit Christus, dem Noli me tangere, oder die Füsse Christi salbend, besonders letztere beide Sujets hochbeliebt, Patronin der Reuerinnen); Marcus (mit dem Löwen); Margarethe (mit dem Drachen, auch mit dem Schwert)[1]; Maria Aegyptiaca (die Büsserin, unbekleidet, in ihr Haupthaar gehüllt, von der Sonne verbrannt, in der Wüste lebend, von Zosimus die letzte Wegzehrung erlangend; Löwen graben ihr das Grab); Martin von Tours (meist als Ritter zu Pferd oder zu Fuss, den Mantel mit dem Bettler theilend, auch den Todten an der Hand führend; die Legende sehr ausgebildet und weit verbreitet)[2]; Mauritius (von der thebaischen Legion, als Mohr und Ritter mit der Fahne geschildert); Meinrad (mit dem Raben, Stifter von Einsiedeln); der Erzengel Michael (dessen in seiner Verbindung mit den übrigen Erzengeln und als Seelenwäger im jüngsten Gericht bereits gedacht wurde; er war, wie das Caesarius von Heisterbach ausdrückt, *princeps angelorum ad suscipiendas animas:* Patron der gesammten Kirche und auch des deutschen Reiches, darum in der Reichsfahne; hier den Drachen mit der Lanze niederstossend[3] — eine Wiederaufnahme der apokalyptischen Stelle, welche der alten Kunst ferne lag und die man der germanischen Phantasie zuzuschreiben hat); Nikolaus von Myra (als Bischof, mit den drei Kugeln bezw. drei Broden, durch

Fig. 269. Kümmerniss (Wilgefortis). (Nach Kraus.)

[1] Holland Die Legende der hl. Margaretha. 1863.

[2] Reinkens Martin von Tours. 1866. — Eckl Organ f. christl. Kunst 1870, Nr. 21. Weingarten in Herzogs Real-Encykl. IX 371. Simrock Martinslieder. 1846. — Wolf Beiträge z. d. Mythol. I 38. — Didron Ann. arch. XXV 127. — Bulliot et Throllier La mission et le culte de S. Martin d'après les légendes et les monuments popul. dans le pays Eduen. Par. 1892. — Lecoy de la Marche S. Martin. Tours 1881.

[3] Germain S. Michel et le Mont S. Michel. Par. 1885. — Wiegand Der Erzengel Michael in der bild. Kunst. Stuttg. 1886. Man will auch für Michael auf mythologische Elemente zurückgreifen (Apoll und die Letossage, siehe Dieterich Abraxas S. 116 f.) — Zahlreiche auf Höhen und Vorgebirgen angelegte Heiligthümer der heidnischen Vorzeit (Hilar. In Ps. 14, 5: ‚edita et excelsa quaeque montium fanis templisque sacrisque maculantur') sind im Laufe der Zeit in dem hl. Michael geweihte Stellen umgewandelt worden (vgl. Guérard Cartul. de s. Victor. II 93 sq.: ‚ecclesia s. Michaelis archangeli in crepitudine montis sita'). — Mone Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrh. VIII 426; XX 437.

die er Myra vor dem Hunger bewahrte; auch mit den drei Geldbeuteln, durch die er die Jungfrauen rettete; Kufe mit den drei nackten Kindern, die der Heilige, nachdem der Vater sie geschlachtet, wieder lebendig machte; Patron der Schiffer und durch unzählige Denkmäler verherrlicht, sowol in der griechischen als in der abendländischen Christenheit[1]); Nothburga, die Magd (mit Schürze und Krug); Odilia, die Tochter des Alemannenherzogs Ethiko, Aebtissin von Hohenburg im Elsass (aufgeschlagenes Buch mit den ihr ausgerissenen Augen; zahlreiche Kapellen oder Quellen der hl. Odilia mit wunderthätigem Wasser); Onufrius, der ägyptische Einsiedel (mit Baumschürzen gegürtet, auch mit der Hostie in der Hand und einer goldenen Krone auf dem Kopf); Oswald (dem bei seiner Salbung zum König ein Rabe einen Ring bringt); Othmar, Abt von S. Gallen (mit dem nie leer werdenden Fässchen oder der Kürbisflasche); Pankratius (mit dem Schwert); Pantaleon (an einen Baum gebunden, die Hände über dem Kopf mit einem Nagel angeheftet); Patricius, der Apostel der Iren (mit dreiblättrigem Kleeblatt, tritt auf Schlangen; Legende vom Wolf, der das geraubte Schaf zurückbringt, romanisches Relief an S. Thomas in Strassburg); Patroclus (als Ritter, der auf einen eine Perle im Mund führenden Fisch hinweist; Wandmalereien des 13. Jahrhunderts im Marienchor der Patrocluskirche zu Soest)[2]; Paulus von Theben, der Zeitgenosse des hl. Antonius (nur mit Laubschurz bekleidet, von einem Raben gespeist; Conversation mit Antonius, dabei die zwei Löwen: Holzschnittlegende, Strassburger Drucke von 1498 und 1517; wichtiges Bild dieser Unterhaltung aus der schwäbischen Schule in Donaueschingen, von 1445[3], desgl. Isenheimer Altarbild in Kolmar[4]); Quirinus (mit dem Mühlstein am Hals); Radegundis (als Nonne mit der Krone zu Füssen; berühmte Legende in den 13 Glasgemälden von S. Radegonde zu Poitiers); Rupertus von Salzburg (mit einem Salzkübel in der Hand); die Sieben Schläfer (mit verschiedenen Emblemen ihres Martyriums)[5]; Scholastica, die Schwester des hl. Benedict (in schwarzem Kleide; Gewitter, weil *Domina tonitruum*); Sebaldus (Nürnberger Localheiliger; neben ihm Ochsen); Sebastian (meist nackt an einen Pfahl gebunden, Patron der Schützen; in der Renaissance äusserst beliebtes Sujet, an dem man gerne seine Virtuosität in der Darstellung des Nackten zeigte)[6]; Severinus (Patron der Leineweber); Stanislaus von Krakau (mit dem Schwert; hat einen von ihm auferweckten Todten bei sich; Legende dargestellt in S. Marien in Krakau und 1508 in S. Magdalenen in Breslau)[7]; Stephanus, der Diakon (mit Steinen oder Kugeln); Thekla (von wilden Thieren umgeben); Theodor (es gibt der Heiligen dieses Namens ca. 30); Theonostus (als Einführer des Weinbaues am Rhein mit der Weinkufe dargestellt); Ulrich von Augsburg (mit dem Fisch in der Hand, den er in Fleisch verwandelte); die Unschuldigen Kinder, deren Fest am 28. December gefeiert wird; Urban I der Papst (mit dem Schwert; mit der Weintraube dargestellt, oft verwechselt mit Urban von

[1] N. Falconium Carminium s. confessoris etc. Nicolai Acta primigenia e Cod. Vatic. etc. Neapol. 1751. — Laroche in Revue de l'art chrét. XXXIV 104. — Görres in Jahrb. f. protest. Theol. XIII (1887) 521. — Ueber die Wandgemälde in Soest siehe oben S. 250 und Lübke u. Caspar Denkm. der Kunst IV Taf. 16 A, Nr. 11.

[2] Organ f. christl. Kunst 1861, S. 268.

[3] Vgl. Janitschek Gesch. d. d. Malerei. S. 246. — Kraus Kunstdenkm. im Grossh. Baden. II 17.

[4] Kraus Kunst u. Alterth. in Elsass-Lothr II 357.

[5] J. Koch Die Siebenschläferlegende, ihr Ursprung und ihre Verbreitung. 1883.

[6] Görres in Jahrbuch f. protest. Theol. XIII (1887) 511.

[7] A. Schultz in Mitth. d. k. k. Centralcomm. VII 292.

Langres, dem Patron des Weinbaues); Ursula (die Führerin der 11000 Jungfrauen, wird seit dem 12. Jahrhundert dargestellt, zuerst vielleicht auf der Aachener Schüssel [1]; berühmt sind die Schilderungen der Legende auf Memlings Ursulaschrein im Hospital zu Brügge, 1486? [2]); Verena, Genossin der Martyrer der thebaischen Legion, Einsiedlerin bei Solothurn (mit Kamm und Kanne; Patronin der Müller); Veronika (mit Schweisstuch, s. oben S. 282); Vincentius (über 20 Heilige; die Legende des spanischen Heiligen Vincentius Levita, 4. Jahrhundert [mit dem Raben], als Patron des Berner Münsters auf Teppichen daselbst, dann in Heiligenblut und in Bourges); Vitus (Veit, meist in dem Kessel gesotten; sonst auch mit dem Raben, Wolf, oder auf einem Löwen, als Kind dargestellt; seine Legende in den Wandmalereien zu Mühlhausen am Neckar, 1428 und 1510, zu Eggenstein bei Karlsruhe); Walpurgis (mit drei Kornähren oder einem Oelfläschchen in der Hand, Patronin der Fruchtbarkeit, auch gegen wüthende Hunde; ihre Legende auf den Teppichen zu Wallerstein) [3]; Wendelin, Einsiedler (angeblich aus königlichem Blut, im Trierischen viel beliebt als Patron des Viehes und der Herden, mit dem Schäferhund; Legende zu Erfurt 1512 gedruckt); Werner (ein angeblich 1285 von den Juden getödteter Knabe); Wilhelm von Aquitanien, Eremit (als Ritter sich seiner Rüstung entkleidend; eine goldene Lilie wächst aus seinem Grabe; Legende in S. Wilhelm in Strassburg [4]); Wolfgang, Bischof von Regensburg (mit Kirche und Beil, beliebt als Patron gegen Schlagfluss und Lähmung); Zeno von Verona (Patron von S. Zeno bei Reichenhall: Fischruthe und Fisch).

Kirchenlehrer.

Unter den Gruppen, welche hier zu erwähnen sind, nennen wir wieder die vier lateinischen Kirchenlehrer (Ambrosius, Augustinus, Hieronymus und Gregor d. Gr.), die häufig an den Zwickeln der Chorgewölbe, als Pendants zu den vier Evangelisten oder ihren Emblemen, auftreten; weiter die vierzehn Nothhelfer, die namentlich seit der Erscheinung vor dem Hirten Hermann Leicht, 1446, da wo später Vierzehnheiligen in Franken gebaut wurde, beliebt werden (Georg, Erasmus, Pantaleon, Dionysius, Achatius, Aegidius, Katharina, Blasius, Vitus, Christoph, Cyriakus, Eustachius, Margarethe und Barbara, zuweilen auch Adjutor und Nikolaus u. A.).

Vierzehn Nothhelfer.

Feste.

Das 1376 am 3. Mai eingesetzte Fest der Inventio s. Crucis gab Anlass, die Geschichte von der Kreuzerfindung und Kreuzerhöhung häufig darzustellen; wir sehen sie in S. Croce durch Agnoli Gaddi, in Arezzo durch Piero della Francesca gemalt; besonders beliebt wird das Sujet in der nordischen Kunst, so auf dem Antimensale der Kirche zu Nedstryen in Norwegen (jetzt im Museum zu Bergen, genau nach der Legenda aurea [5]); ferner in den Holzschnittfolgen des 15. Jahrhunderts [6].

---

[1] B. J. LXXV Taf. 3.

[2] Vgl. Crowe u. Cavalcaselle Altniederl. Malerei S. 311 und V. Carpaccio's Leinwandbilder in der Pinakothek zu Venedig, 1490—1495. — Schade Die Sage von der hl. Ursula. 2. Aufl. — De Buck Acta SS., 21. Oct. — Kessel S. Ursula. Köln 1869. — Görres Zeitschr. f. wissenschaftl. Theol. XIX 4. — Kellerhofen S. Ursule. Paris (s. a.).

[3] Hauber Die hl. Walburga und ihre gottselige Verwandtschaft. 1840. Schlecht Die ältesten Darstellungen der hl. Waldpurg. Eichst. 1893. — Ueber die Kirche zu Walburg im Elsass und ihre Denkmäler siehe Kraus Kunst u. Alterth. in Elsass-Lothring. I 586.

[4] Kraus a. a. O. I 542.

[5] Siehe Bendixen Bergens Mus. 1892. 1893.

[6] The Legendary History of the Cross. A Series of sixty-four Woodcuts from a Dutch Book publ. by Veldener 1483; with an Introduction by John Ashton, pref. by Baring Gould. Lond. 1887. — Für die Legende vergleiche jetzt Inventio s. Crucis etc. Cont. A. Holder, Lips. 1889. W. Meyer Die Gesch. des Kreuzholzes vor Christus (Abh.

Allerheiligenfest.

Alle Ordines der Heiligen fasst die Kirche zusammen in dem Allerheiligenfeste, dessen Einsetzung angeblich noch an den Ausgang des ersten Jahrtausends fällt. Schon Ephrem der Syrer und Chrysostomus halten im 4. Jahrhundert Reden ‚am Feste aller Martyrer', welches die Griechen gleich nach Pfingsten begingen. Als Papst Bonifaz IV (608—615) das Pantheon ‚zu Ehren der Jungfrau Maria und der Martyrer' weihte, ward damit die Feier eines Allerheiligenfestes (am 1. Mai) verbunden; Gregor III (731—741) soll dies dann auf den 1. November verlegt und Gregor IV es 834 auf Antrag Ludwigs des Frommen für das ganze Abendland vorgeschrieben haben.

Eine Einleitung zur künstlerischen Illustration dieser Idee hat man in den Zügen der Martyrer und Jungfrauen zu sehen, welche auf den Mosaiken seit dem 5. Jahrhundert (S. Apollinare Nuovo, I 433, u. s. f.) den Andeutungen der Apokalypse entsprechend sich dargestellt finden; das himmlische Jerusalem, welches dieselben Mosaiken bieten (unter anderen das sehr merkwürdige Bild in S. Prassede [I 422] in Rom), dient demselben Gedanken, den dann das hohe Mittelalter mit Vorliebe in den oben erwähnten Cyklen der Portalsculpturen ausprägt. Das Hauptportal des Strassburger Münsters (Madonna mit dem Kind am Mittelpfosten, in den Hohlleisten die Propheten, Apostel, Martyrer, Bekenner und Jungfrauen) kann als typisch für diese Behandlung des Sujets gelten, welche sich im übrigen genau an das Officium der Heiligen im Brevier anschliesst. Nicht selten ist die Einführung zu dieser *Rosa coelestis* durch die Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen (wieder im Anschluss an das Commune Virginum) gegeben; das Marienbild steht da im Eingange der Vorhalle wie eine Antiphon zu dem ganzen hohen Poem, welches nun im Innern der Halle vorgestellt wird. Die Litteratur des Mittelalters ermangelt nicht, das Thema so eingehend zu behandeln, dass ihre Ausführungen den Malern und Bildhauern geradezu als Anweisung dienen können; so Honorius von Autun in seiner Rede ‚De omnibus sanctis' (p. 1014) und ‚In Conventu Domini' (p. 1094), so die Legenda aurea in dem Kap. 162, *De omnibus Sanctis* [1], womit die Antiphonen zum Officium des Allerheiligenfestes (besonders zum Magnificat), die Hymnen *‚Salutis aeternae dator'* [2]; *‚Sponsa Christi quae per orbem Militat Ecclesia'* [3]; *‚De omnibus sanctis'* [4]; die *‚Oratio metrica ad Dominum et ad omnes sanctos eius'* [5]; *‚De omnibus sanctis'* [6] und die Allerheiligenlitanei zusammenzuhalten sind. Das ist die Grundlage, auf der die Allerheiligenbilder des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance [7] sich bewegen; insbesondere schliessen sich die beiden höchsten Leistungen dieser Art, das unter der Bezeichnung ‚Anbetung des Lammes' berühmte Altarbild der Brüder Hubert und Jan van Eyck, um 1446 für S. Bavo in Gent gemalt, und Albrecht Dürers Allerheiligenbild in der k. k. Galerie zu Wien (1511), der Legenda aurea bis ins Einzelne an [8]. Beide Bilder bezeichnen

d. phil. Cl. d. Akad. d. Wissensch. XVI [Münch. 1882] 101). Die ältere Litteratur bei Kraus Beitr. z. Trierischen Arch. u. Gesch. I 49.

[1] Ed. Graesse p. 718. [2] Ebd.

[3] Bei David II, App. Nr. 69.

[4] Bei Kehrein p. 242.

[5] Bei Mone III Nr. 621.

[6] Ebd. Nr. 626. 627. 628. 632. 637 u. s. f.

[7] Vgl. die Miniatur bei du Sommerard Alb. des arts, 10e série pl. 40; den grossen Holzschnitt in der Nürnberger Chronik von 1493; Sebastian Leclercs Vignette, Oeuvre Nr. 252.

[8] Ueber das van Eyck'sche Allerheiligenbild siehe Crowe u. Cavalcaselle Altniederl. Malerei S. 45; über Dürers Allerheiligenbild Thausing Dürer II 32 u. Ephrussi Dürer p. 170, beide mit guter Abbildung. — Zu beiden Bildern zu vergleichen Bole Sieben Meisterwerke der Malerei (Brixen 1893) S. 51 u. 81; zu dem letztern L. Müllner

Höhepunkte der christlichen Kunst, bei denen später noch zu verweilen sein wird.

12. Neben den Heiligenlegenden sind die mystischen Visionen des Mittelalters und die Schilderungen des innern Lebens eine nicht zu vernachlässigende Quelle für die Kunstvorstellungen der Zeit geworden. Hier und da ist bereits darauf hingewiesen worden. De Bastard hat an die ‚Scala Paradisi' des Climacus, an die Geschichte der hl. Hildegard und der hl. Elisabeth von Schönau erinnert[1]; Springer der ‚Scala caritatis' und ihrer 15 Stufen gedacht[2]; auch G. Ficker hat Elisabeth von Schönau wieder hervorgehoben[3]. Aber wie viele Schätze sind hier noch zu heben! Wie interessant sind z. B. die mystische Auffassung der Kreuzigungsbilder durch Colomba die Rieti[4], Taulers Erwägungen über *Vita activa* und *contemplativa*[5], wie werthvoll die von Barbier de Montault herausgegebene Vision des Franciscaners Tommaso Unzio (14. Jahrhundert)[6]; und was kann man alles für die Anschauung der Zeit und der Künstler aus Heinrich Suso lernen![7] Visionen.

13. Auch auf die Bedeutung der Predigt für die Kunst ist mehrfach aufmerksam gemacht worden[8]. Namentlich hat Springer dieselbe als Hauptquelle für die Phantasie der mittelalterlichen Künstler, ja als die eigentliche Vermittlerin der aus der Schrift und Liturgie zufliessenden Vorstellungen hingestellt. Diese Auffassung wird nach dem von uns hier Beigebrachten auf ihr richtiges Mass zurückzuführen sein. Das kann dagegen keinem Zweifel unterworfen sein, dass die Predigt auch als Ausgangspunkt der Poesie des 11. Jahrhunderts einen namhaften Einfluss auf die Vorstellungswelt der romanischen Epoche geübt hat[9] und demgemäss auch nach jener Richtung in Betracht zu ziehen ist. Predigt.

Als Prediger und Predigtwerke, welche für diesen unsern Zweck zunächst zu berücksichtigen sind, dürften in erster Linie für die karolingisch-ottonische Zeit die Homiliarien genannt werden, für das 12. Jahrhundert der hl. Bernhard, Honorius von Autun, Konrads deutsches Predigtbuch, die von Kelle zusammengetragenen Homiliarien, für das 13. die Sammlungen Leysers, Roths, Grieshabers, Wackernagels, Schönbachs und Zeitteles, vor Allen Bruder David von Augsburg und Berthold von Regensburg, auch die Predigten des Mönches Jacobus auf die Feste der seligsten Jungfrau[10]; dann für das 14. Jahrhundert die Ansprachen der deutschen Mystiker, für das 15. die Schriften der Brüder vom gemeinsamen Leben, Thomas von Kempen, Ruysbrock. Manches lernt

---

Lit. u. kunstkrit. Studien (Wien 1895) S. 254. — Ueber dieselben und die Allerheiligenbilder im allgemeinen siehe noch Springer Quellen S. 27.

[1] Études p. 290. 340.

[2] Quellen S. 23.

[3] Sicardus S. 68.

[4] Bei Chocarne Lectures pour chaque jour I (Par. 1882) 129.

[5] Ibid. I 81.

[6] Barbier de Montault in Revue de l'art chrét. XXX 192.

[7] Vgl. Suso, Ausg. v. Diepenbrocks S. 193 (Schilderung des Paradieses); 236 (Jesus als Gast der Seelen im süssen Maienthau); 187 (Lieb' gehet zu Lieb'); 119 (Rothe Rosen im grünen Feld); 256 (Christus- und Marienbilder); 287 (Frau Welt); 291 (Einigung mit Gott durch Stillschweigen und hohe Betrachtung); 294 (Der Teufel führt an seidenen Fäden); 295 (Rubin in der Krone); 298 (Maria als Himmelskönigin); 313. 324 (Bilder in Kapellen und am Lettner angebracht zur getreuen Reizung des Herzens — Rosenbaum) u. s. f.

[8] Vgl. Hettinger Aphorismen über Predigt und Prediger, Freib. 1888; dazu ‚Katholik' 1888, S. 444. — Springer Quellen S. 16 f.

[9] Vgl. W. Scherer Die geistl. Poeten der deutschen Kaiserzeit. 1874.

[10] Bibl. Nat. Gr. 1208 und Cod. Vatic.

man für das hohe Mittelalter aus den Excerpten bei Rinn[1], für die Renaissance aus den Predigten Savonarola's.

Hymnen. In demselben Zusammenhang ist der kirchlichen Hymnen und Sequenzen zu gedenken, denen wir in unserer Betrachtung so manchmal begegnet sind und deren enger Zusammenhang mit der Liturgie sie als eine ganz besonders wichtige, dem künstlerischen Genius vor allem sehr congeniale Quelle von Vorstellungen erscheinen lassen. Wer die Ikonographie des Mittelalters studiren will, muss die hymnologischen Sammelwerke fortwährend auf seinem Tische haben[2].

Patristische Litteratur. 14. Dass die patristische und die allgemeine kirchliche Litteratur, namentlich auch die Exegese, schon wegen des Allegorismus und der Symbolik der bildenden Kunst, mit der biblischen ohne Unterlass heranzuziehen ist, bedarf wol kaum der Bemerkung. Doch soll nicht der Hinweis unterlassen werden auf diejenigen mittelalterlichen Schriftsteller, welche sich für diesen unsern nächsten Zweck am ergiebigsten erweisen und deren Studium für den christlichen Kunsthistoriker sozusagen unerlässlich ist. Ich rechne dahin Alcuin, Hrabanus Maurus, die ‚Poetae aevi Carolini', Beda, Eucharius, Isidor von Sevilla, Haymo, Anselm von Canterbury, Albert d. Gr., Hugo und Richard von S. Victor, Thomas von Aquin, Bernhard von Clairvaux, Innocenz III, Johann von Salisbury, Vincentius von Beauvais, dessen ‚Saeculum quadruplex' eine wahre Fundgrube für die Cultur- und Kunstgeschichte der Zeit ist.

Poetische Litteratur. 15. Auch die allgemeine poetische Litteratur der Zeit ist herbeizuziehen. Auch hier hat Springer das Verdienst, die Benutzung gemeinsamer Quellen durch Poesie und Bildnerei zuerst energisch betont zu haben[3]. In der That, wer die ‚Goldene Schmiede' Konrads von Würzburg, Gottfrieds von Strassburg Lobgesang auf Maria, die Mariengrüsse aus dem 12. Jahrhundert[4] liest, wird die Empfindung haben, dass hier dieselbe Quelle fliesst und die nämliche symbolische Sprache gesprochen wird wie in den Gebilden der Kunst. Was aus den mittelhochdeutschen Dichtungen unmittelbar zur Geschichte der Kunst und der Kunsttechnik zu gewinnen ist, hat Ilg aufzuweisen gesucht[5]; Weber und Droysen[6] haben die Idee des Graltempels in der Liebfrauenkirche zu Trier verwirklicht gefunden; Wilhelm Scherer hat hinsichtlich der Pietà und der Passionsscenen auf den Parallelismus von Kunst und Litteratur im 15.—16. Jahrhundert aufmerksam gemacht[7]. Gewiss werden sich derartige Beziehungen zwischen Poesie und Bildnerei noch vielfach aufweisen; namentlich auch in der Zeit der Renaissance, wo zahlreiche Maler und Bildner ihre Inspiration aus Dante oder Petrarca, andere, wie Botticelli

[1] Rinn Kulturgeschichtl. aus deutschen Predigten des Mittelalters. Hamb. 1883. — Für die specielle Litteraturangabe darf ich wol auf mein Lehrbuch der Kirchengeschichte § 103 verweisen.

[2] Statt jedes weitern Citates sei hier auf die vortreffliche Zusammenstellung des Materials verwiesen, welche unser verewigter Freund P. S. Bäumer in dem Art. ‚Hymnus' des Freiburger Kirchenlexikons V[2] 522 gegeben hat.

[3] Mitth. d. k. k. Centralcomm. V 126; Quellen S. 30.

[4] Vgl. Zeitschrift für deutsches Alterthum VIII.

[5] Ilg Quellenschr. z. Kunstgesch. N. F. V (Wien 1892). Vgl. dazu John Meyer in der Zeitschrift für Kulturgeschichte. Berlin 1894.

[6] G. Weber Der Dom des hl. Gral. Quedlinb. 1888. E. Droysen Der Tempel des hl. Gral nach Albr. von Scharffenbergs Jüng. Titurel. Bromb. 1872.

[7] W. Scherer Deutsche Litteraturgesch. S. 247. — Vgl. auch für französische Poesie Didron Ann. arch. II 3, 17.

für seine Primavera, aus Polizian u. s. f. geschöpft haben. Die mittelalterliche Kunst verdankt den Eingebungen der Poesie vorab Vorstellungen wie diejenigen vom Glücksrad, von Frau Welt u. s. f. Es wäre eine lohnende Aufgabe, diesen Einflüssen im einzelnen nachzugehen.

IV.

Mittel der Darstellung. Ikonograph. Sprache.

Wir haben in dem Vorstehenden Ursprung und Quellen der mittelalterlichen Kunstvorstellungen behandelt; es erübrigt noch eine Verständigung über die Mittel der Darstellung, über die ikonographische Sprache dieser Zeit.

Wandel der Typen.

Ueber Entlehnung und Wandel der Typen ist so viel beigebracht worden, dass wir uns hier auf wenige Worte beschränken werden.

Die karolingisch-ottonische Kunst arbeitet noch entschieden mit den der altchristlich-römischen Uebung entlehnten Typen. Wir begegnen hier noch vielfach den kurzen, gedrungenen Gestalten, den bartlosen Gesichtern der römischen Zeit. Daneben treten — wir haben gesehen, in welchem Umfang und Mass — die byzantinischen Typen auf. Aber auch schon im Ausgang des ersten Jahrtausends fallen vielfach die langgestreckten Gestalten des angelsächsischen Typs auf, wie wir sie in zahlreichen gemalten Handschriften der Periode beobachten. In der romanischen Kunst bricht der germanische Typus mehr und mehr durch; die altchristlichen und byzantinischen Reminiscenzen, längere Zeit noch mitgeschleppt, werden allmählich überwunden und zurückgedrängt; aber im 13. Jahrhundert geht ein Hauch der Antike über die Kunst des Uebergangsstils, der in den sächsischen und Strassburger Sculpturen empfunden wird, noch ehe Niccolò Pisano auftritt. Die Gothik bedingt mit ihrer eigenthümlichen seelischen Erregung einen neuen, bewegten, von innerem Leben erzitternden Typus, den uns Malerei, Sculptur, Miniatur und Glasmalerei gleichmässig abspiegeln. Die Freude der Germanen an der Natur, an Wald und Wild, an Bäumen und an Blumen, kommt schon der romanischen Kunst zu statten, es bricht mit dem Fortschritt der Jahrhunderte immer mehr durch, um endlich in der Renaissance zu voller Geltung zu gelangen. Es bedarf kaum der Andeutung, wieviel unter dieser sich also langsam vollziehenden Veränderung auch die menschlichen Typen zu gewinnen hatten.

Charakter der mittelalterlichen Symbolik.

Die Mittel der Darstellung sind mannigfach; wir haben sie im allgemeinen bereits kennen gelernt. Die Symbolik und Allegorik des Mittelalters hat sich gewiss niemals gänzlich von derjenigen des christlichen Alterthums abgelöst; aber sie folgt, wie wir sahen, einem andern Princip: sie verlässt seit der romanischen Periode die strenge Geschlossenheit einer hieratischen Kunst, um den Eingebungen subjectiver Willkür und nationaler Empfindung nachzugeben. Doch muss auch hier festgehalten werden, dass sich rasch eine neue, allgemein verständliche und allen Theilen der Christenheit mehr oder weniger gemeinsame Bildersprache herausarbeitete, deren Herrschaft bis tief in die Renaissance sich erhielt und von der der einzelne Künstler sich nicht leicht, selten ohne Schaden, zu Gunsten individueller Einfälle zu entfernen wagen konnte.

Ganz neue Elemente dieser Bildersprache sind die Zahlen und Farben.

Zahlen-Symbolik.

Die mittelalterliche Zahlensymbolik, wie sie hauptsächlich im Anschlusse an Augustinus durch Beda, Hrabanus Maurus, später durch Sicardus und Durandus ausgearbeitet wurde, wie sie uns namentlich auch bei Dante

begegnet, entspricht einem allgemeinen Zuge der Zeit, der sich auch in der bis ins ungeheuerliche gesteigerten Spielerei der jüdischen Kabbala ausspricht[1]. In der kirchlichen Poesie und Kunst knüpfte man an die Offenbarung Johannis (Kap. 1) an; bald waren der gesammte Cultus und all seine Einrichtungen von dieser Zahlensymbolik beherrscht. Eins galt als der Ausdruck der Gottheit; zwei als der der Einigung: darum das Symbol der Vereinigung zwischen Mann und Frau, Christus und der Kirche, aber auch des Gegensatzes: Judenthum und Synagoge, Leib und Seele. Drei ist eine göttliche Zahl: drei Personen in der Gottheit, drei Erzengel, drei theologische Tugenden, drei Magier, Paulus in den dritten Himmel entrückt, drei Bussstufen *(contritio, confessio, satisfactio)*; damit hängt dann auch die spätere Dreizahl der Nägel und der Dornen in der Dornenkrone zusammen. Vier ist eine irdische Zahl: sie symbolisirt die vier Weltgegenden (vgl. Job 11, 8. 9. Eph. 3, 18), die vier Winde, die Jahres- und Tageszeiten, die Elemente, die vier Weltalter (von Adam bis zur Sündfluth, von da bis zu den Patriarchen, von Moses bis Christus, von Christus bis ans Ende der Tage); die vier grossen Weltmonarchien (wie z. B. im Sachsenspiegel), die vier Flüsse des Paradieses, denen vier Evangelien, vier grosse Propheten und vier grosse Kirchenlehrer entsprechen. Es gibt vier Cardinaltugenden und vier Bussübungen (Fasten, Beten, Almosengeben und Wallfahrten). Fünf ist die Zahl des Judenthums: fünf Bücher Mosis, fünf Wundmale Christi, fünf kluge und fünf thörichte Jungfrauen u. s. f. Sechs ist vollkommene Zahl: es gibt sechs Schöpfungstage, sechs Urnen in Kana, sechs Menschenalter, sechs Weltalter (Adam = *infantia*, Noe = *pueritia*, Abraham = *adolescentia*, David = *iuventus*, Jeremias = *virilitas*, Christus = *senectus*), sechs Namen des Altarssacraments, sechs Werke der Barmherzigkeit. Sieben (= 4 + 3) bezeichnet die Ruhe (Sabbath), Busse (sieben Busspsalmen), Verzeihung (siebenjähriges Jubiläum), Gnade (sieben Gaben des Heiligen Geistes), Gebet u. s. f. Es gibt sieben Planeten, sieben Wochentage, sieben fette und sieben magere Kühe, sieben Arme am mosaischen Leuchter, sieben Posaunen vor Jericho, sieben Locken Samsons, sieben Säulen am Hause der Weisheit, sieben Engel (Offb. 8, 6), sieben Gemeinden in Asien, sieben Leuchter, Siegel und Posaunen in der Apokalypse, sieben Köpfe an dem apokalyptischen Thier, sieben Sacramente, sieben Bitten des Vaterunsers, sieben letzte Worte Christi am Kreuze, sieben Werke leiblicher und geistlicher Barmherzigkeit, sieben Haupttugenden, sieben Todsünden (d. h. Hauptsünden), sieben Schmerzen und sieben Freuden Mariae, sieben grosse Zeichen bei Christi Geburt, sieben freie Künste, sieben kanonische Gebetsstunden, sieben Weihen. Acht ist die Zahl der Erlösung: am achten Tag erfolgte die Auferstehung Christi; es gibt acht Seligkeiten, acht Menschen in der Arche Noe's, acht Höllenstrafen *(vermes et tenebrae, flagellum, frigus et ignis, | daemonis aspectus, scelerum confusio, luctus)*; der Taufstein ist achteckig. Neun ist die englische Zahl: es gibt neun Chöre der Engel, neun Officia ecclesiastica, neun Ordines iustorum, neun Steine, womit der gefallene Erzengel zugedeckt wird; zur neunten Stunde stirbt der Herr und gehen Petrus und Johannes in den Tempel beten. Die Zahl neun spielt eine besonders wichtige Rolle in Dante's ‚Vita Nuova' und der ‚Divina Commedia'. Zehn ist die Zahl des Gesetzes und der Furcht: zehn Gebote Gottes,

[1] Vgl. Kurtz in Theol. Stud. u. Krit. II (1844) 315. — Kreuser Kirchenbau I ² 701—718. — Otte I ⁵ 489. — Barbier de Montault Traité d'iconogr. I 68.

zehn Plagen Aegyptens, zehn Hörner des apokalyptischen Thieres, zehn Christenverfolgungen, auch zehn Finger und zehn Lebensalter. Elf galt als Nummer der Sünde. Zwölf ist die apostolische Zahl: zwölf Monate, zwölf Söhne Jakobs und Stämme Israels, zwölf Steine in Aarons Schild, zwölf im Jordan, zwölf Brunnen von Elim, zwölf Löwen Salomons, zwölf kleine Propheten und Sibyllen, zwölf Apostel; das himmlische Jerusalem hat zwölf Säulen, zwölf Thore, zwölf Gründe. Die Steigerung ergibt, wie bei zehn das tausendjährige Reich, so hier die 24 Aeltesten und die 144 000 auf dem Berge Zion um das Lamm Stehenden (Offb. 4, 10; 14, 1). Dreizehn gibt die Zahl des Verraths (Judas); vierzehn die der Lehre (vierzehn Briefe Pauli, zehn Gesetze des Alten Bundes und dazu vier des Neuen); fünfzehn die Zahl des Alten und Neuen Testaments (sieben für den Sabbat, acht für die Auferstehungswoche): es sind fünfzehn Stufen am Tempel, fünfzehn Wörter im Ave Maria, fünfzehn Freuden der Ehe [1], fünfzehn Zeichen des jüngsten Tages [2]. Zwanzig Zeichen geschehen am Tage der Geburt Christi; dreissig sind der dem Judas gezahlten Silberlinge; vierzig Tage der Sühnung (Sündfluth, Fastenzeit, Reinigung nach dem Wochenbett), fünfzig Tage des ewigen Lebens (Pfingsten fünfzig Tage nach Ostern). Diese gleiche Liebhaberei an der Zusammenstellung von je drei, vier, sieben u. s. f. Kategorien, Gesichtspunkten u. s. w. zieht sich durch die gesammte dogmatische, homiletische, ascetische Litteratur des ganzen Mittelalters.

Farbensymbolik.

Nicht minderer Gunst erfreute sich im ganzen Mittelalter die Symbolik der Farben. Sie war bereits dem Alterthum bekannt und kam namentlich bei der Wahl farbiger Edelsteine in Betracht. Dann aber tritt uns in Rom und in Constantinopel die Symbolik der vier (später auch sechs) Circusfarben entgegen, welche Cassiodor in eine bestimmte Beziehung zu den Jahreszeiten setzt [3]. Bei den Germanen treten uns bald sechs bald sieben Farben entgegen (Weiss, Schwarz, Roth, Blau, Gelb, Grün und Braun; wo sechs gezählt werden, bleibt das Schwarz oder Braun weg), die man indessen nicht aus den Farben des Regenbogens abzuleiten hat. Denn an diesem unterschied das Auge meist nur drei Farben (Grün, Gelb und Roth; so bei Suso). Man ging vielmehr zunächst von der Farbe des Menschenantlitzes aus, wo denn durch Roth die Liebe, Scham und Freude, durch Bleich die Furcht und Verzagtheit, unedlere Regungen durch Gelb oder gar Grün symbolisirt wurden. Schon das ‚Regimen sanitatis Salernitanum' [4] schreibt jedem Temperament eine bestimmte Farbe bei: der Sanguiniker ist *rubei,* der Choleriker *crocei,* der Melancholiker *lutei,* der Phlegmatiker *albi coloris.* Dante gibt Inf. XXXIV 37 dem dreifachen Angesicht des Lucifer alle vier Farben, um die Herrschaft des Bösen über alle Temperamente zu veranschaulichen. Demgemäss verfahren auch die Künstler des Mittelalters, und auf demselben Princip beruht die Einführung der Schminke, über deren Missbrauch schon um 1200 in den Liedern des Mönches von Montauban geklagt wird. Es ergab sich dann weiter die sinnbildliche Ausdeutung der einzelnen Farben. Roth ist im allgemeinen die Bezeichnung der Sünde; aus der Thiersage wandert der Verruf rother Haare auf die Menschenwelt über. Vor allem aber gewinnt nun auch die Farbe der Gewandung eine symbolische Bedeutung, im Zusammenhang mit der seit

[1] P. Jannet Les quinze joyes de mariage (Didron Ann. arch. XVII 185).

[2] Ein viel bekanntes xylographisches Werk feierte diese fünfzehn Zeichen des Jüngsten Tages (Collect. Weigel II 121).

[3] Cassiodor. Var. Ep. III 51: ‚prasinus virenti verno, venetus nubilae hiemi, roseus aestati flammeae, albus pruinoso autumno dictus est.'

[4] Ausg. von Croke (Oxf. 1830) Z. 266.

dem zweiten Jahrtausend auftretenden, unter Anderen von Berthold von Regensburg in seiner Züricher Predigt bestätigten symbolischen Ausdeutung der gesammten priesterlichen Kleidung. Die Albe soll jetzt auf das reine Leben Christi und der Seinen hinweisen — sie ist ‚ein krieg wider den swarzen meister'. Schwarz wird, im Anschluss an alte deutsche Sitte, Farbe der Trauer; es bleibt Farbe der meisten Klostergeistlichen als Solcher, welche sich von der Freude der Welt zurückgezogen haben. Diesem Schwarz verwandt waren die grauen und braunen, die Demuth athmenden Farben der Cistercienser und Minoriten. Die Farbenscala trug man auch auf die Reihen und Stufen der Seligen über: die Martyrer dachte man sich in rothen, die Bekenner in grauen Gewändern, die Enthaltsamen in ‚lûter unde wiz', die Büssenden in ‚lûter unde gel' (Prolog des Passionals). Analog trägt die Liebe ein feuerrothes, die Hoffnung ein grünes, der Glaube ein weisses Gewand[1]; die vier Cardinaltugenden gehen in purpurrothen Kleidern[2]. Weiter kommen die Standesfarben in Betracht: Grau und Schwarz für die Bauern; helle und bunte Kleider für die höheren Stände, selbst in Streifen und Würfel zusammengeschnitten; Weiss als Abzeichen fürstlicher Würde; Roth als Farbe der Krieger. Schilde, Fahnen und Siegel drückten in ähnlicher Weise Stand und Rang ihrer Besitzer ab. Es war selbstverständlich, dass diese Gewandsymbolik sich auch auf die liturgische Kleidung ausdehnte[3]. Das kann seit der Einführung der Seidenfabrication im Abendlande, also seit dem 12. Jahrhundert, verfolgt werden. Die Grundfarben waren hier Weiss für die Feste des Herrn und der Jungfrau, ebenso für die Confessores und Virgines; Roth für die Apostel und Martyrer und die Pfingstoctave; Grün für das Officium de tempore des übrigen Kirchenjahrs; Violett für die Innocentes Martyres und den Sonntag Laetare, später überhaupt für die Advents- und Fastenzeit; endlich schwarz für den Karfreitag und das Todtenofficium (mit Ausnahme desjenigen für die Kinder). Selbst die Architektur scheint in dem Wechsel farbiger Steine und Ziegel des Mauerwerks von dieser Farbensymbolik ergriffen worden zu sein, deren reichste Ausbildung uns in dem höfischen Leben des 14. Jahrhunderts entgegentritt und deren Wirkung noch durch die mit dem 14. und 15. Jahrhundert hauptsächlich sich verbreitende Blumensymbolik gehoben wird. Die Symbolik der Rose und Lilie, vor allem auf Maria und die Heiligen angewendet[4], geht noch auf die Heilige Schrift zurück[5]; die Schriften der Mystiker (insbesondere Suso's) bilden diese Poesie der Blumensprache aufs höchste aus. Im 15. und 16. Jahrhundert sehen wir eine Menge weiterer Blumen in den Kreis der Sinnbilder hineinbezogen, auch Sträucher und Bäume, und es wird nun nicht mehr bloss von der Farbe, sondern auch von der Gestalt und dem Namen das Sinnbildliche abgezogen[6].

---

[1] Weiss ist auch das Kleid des Sterbens: ‚comitia angelorum' (Henric. de Argentina bei Gerbert Hist. nigrae Silvae I 501).

[2] Vgl. Dante Purg. XXIX 121.

[3] Bei Innocenz III (De sacr. missae I c. 65) und Durandus (Rat. III c. 18) werden nur erst vier liturgische Farben (weiss, roth, schwarz und grün) angeführt; doch stellt Durandus bereits das Blau als in der römischen Kirche dem Schwarz entsprechend dar.

[4] Dante Parad. XXIII 73; Purg. XXIX 147. 414.

[5] Hohel. 2, 1. Eccli. 24, 18.

[6] Vgl. W. Wackernagel Die Farben- und Blumensprache des Mittelalters (Kl. Schriften I [Leipz. 1872] 143). Die Kirchenfarben (Christl. Kunstbl. 1873, Nr. 12). — Otte I ^{5} 272. — Barbier de Montault Iconogr. I 143. — Augusti Beitr. I 180. Betreffs der auf die Marienbilder angewandten Blumensprache siehe de Bastard p. 247.

Ein weiteres Mittel der künstlerischen Sprache sind die Attribute, bestimmte, meist an historische oder legendarische Momente aus dem Leben der Heiligen anknüpfende Zeichen, durch welche die Letzteren gekennzeichnet und unterschieden werden. So treffen wir bei den Evangelisten den Adler, den Menschen, den Stier und den Löwen — Embleme, von denen oft schon die Rede war und die schliesslich nicht selten an Stelle der Evangelisten selbst auftreten. So erscheinen, um auf das S. 433 f. Gesagte nochmals zurückzukommen, Cosmas und Damianus als Patrone der Medicin mit den Arzneigläsern; Columba, Corbinian, Gallus mit dem Bären; Martinus mit der Gans; Aegidius und Hubertus mit dem Hirsch; Dominicus mit dem Hund oder Stern; Kirchenstifter, wie Helena, Heinrich II, Kunigund, Karl d. Gr., mit einer Kirche auf den Armen; der Täufer, die hl. Agnes mit dem Lamm, Dorothea, Elisabeth, Joachim mit einem Korb; Andreas, Helena mit dem Kreuz; Gertrud, Casimir, Wilhelm mit der Lilie; Jacobus major mit der Muschel; Bernardino von Siena mit dem I H S; Laurentius mit dem Rost; Christine, Sebastian, Ursula mit dem Pfeil; Magdalena mit der Salbbüchse; Antonius mit dem Schwein; Ursula mit dem Schiff; Lucia, Urbanus und zahlreiche andere Martyrer mit dem Schwert; Margaretha mit dem Drachen; Katharina von Alexandrien mit dem Rad; Veronika mit dem Schweisstuch; Joh. Capistranus und Thomas von Aquin mit einer Sonne; Franciscus und Katharina von Siena mit den Wundmalen; Cornelia, Gregor d. Gr., Cunibert, Regina mit der Taube; Nikolaus mit dem Schiff oder den drei goldenen Aepfeln; Juliana mit dem Teufel an einer Kette; Fridolin, Martin, Stanislaus mit einem zum Leben wiedererweckten Todten; Barbara mit dem Thurm; Urban mit dem Weinstock oder der Traube; Erasmus mit der Winde; Radegundis mit Wölfen; Rochus mit einer Wunde am Bein; Petrus Martyr mit einer klaffenden Kopfwunde; Lambertus und Gangolf mit dem Jagdspiess; Apollonia, Pelagius, Agatha mit der Zange[1], u. s. f. Attribute.

Oftmals bot sich Gelegenheit, hervorzuheben, einen wie ausgiebigen Gebrauch die mittelalterliche Kunst von der Personification gemacht hat. Sie hatte diese Uebung aus der christlichen und vorchristlichen Antike übernommen; aber sie hat den Kreis der personificirten Vorstellungen beträchtlich erweitert. Das karolingisch-ottonische Zeitalter schuf oder vervielfältigte bereits die Personificationen der Kirche und der Synagoge, der göttlichen Weisheit, der freien Künste[2], der vier Cardinaltugenden, der Sonne und des Mondes, der Erde und des Meeres; von personificirten Städte- und Länderbildern bietet es uns Roma, Gothia, Francia. Auch die Monatsbilder spielen schon eine Rolle. Bald treten die Personificationen der Lebensalter, der Ele- Personification.

[1] Für die Kenntniss dieser Attribute kommen aus der mittelalterlichen Litteratur vor allem in Betracht: die Legenda aurea des Jacobus de Voragine († 1298), des Petr. de Natalibus († um 1372) Catal. sanct. et gest. eorum (Lugd. 1514), dann die Ausgaben des Passionale (das älteste, Augsb., von Günther Zainer gedr. 1471—1472; das wichtigste von A. Koberger, Nürnb. 1488 gedr., mit den 262 Holzschnitten des Wohlgemut. Vgl. Falck Druckkunst im Dienste d. Kirche S. 83, wo bis 1521 schon 45 Ausgaben aufgezählt werden). Aus der neuern ikonographischen Litteratur sind die oben angeführten Werke von Cahier, Crosnier, Cloquet, Helmsdörfer, Radowitz, W. Menzel, Husenbeth, Wessely zum Nachschlagen die brauchbarsten. Auch Otte I [5] 603 gibt eine kurze ‚Clavis', d. h. eine Uebersicht der gebräuchlichsten Attribute; desgleichen Barbier de Montault Iconogr. II 2 p. 289 ss.

[2] Ueber die Personification der sieben freien Künste siehe Schlosser Beiträge zur Kunstgesch. (1891) S. 128.

mente, der Planeten, Sphären, der Sternbilder, der Zeitkreise, Tages- und Jahreszeiten, der atmosphärischen Erscheinungen (Weltgegenden, Windrose), der tellurischen Erscheinungen (Berge, Erdbeben, Flüsse, Länder und Städte), diejenige ethischer Begriffe (Charitas, Iustitia, Pax, Hilaritas, Occasio, Virtus, Metanoia) hinzu. Die Physiologie und Psychologie des Menschen gaben Anlass zu der Personification der fünf Sinne, der vier Temperamente, der Lebensalter, des Lebens und des Todes. Die Temperamente gelten als die Basis der verschiedenen Begabung für die Geschäfte des Lebens: das cholerische ist die Grundlage der Activität, das sanguinische des Lebensgenusses, das phlegmatische ist geeignet für das tägliche praktische Leben, das melancholische ist die Basis der wissenschaftlichen Beschäftigung und des Forschens auf dem Gebiet der Natur und des Geistes. Darum hat A. Dürer in seiner ‚Melancholie' die Personification dieses Temperaments mit den Symbolen der Künste und Wissenschaften umgeben. In den gothischen ‚Heures' des 15. und 16. Jahrhunderts sind die Temperamente oft personificirt und mit erklärenden Sprüchen versehen[1]. Die Temperamente werden auch als Reiter geschildert[2], was man im Auge behalten muss, um Dürers ‚Ritter, Tod und Teufel' zu verstehen. Die Darstellung der Lebensalter ist schon oben berührt worden. Als Sinnbild dieses sündigen Erdenlebens erscheint ‚Frau Welt'[3] in der deutschen Dichtung und Kunst als ein schönes Weib, vorn verführerisch anzusehen, aber hinten in scheusslicher Verwesung; so in Hagens ‚Gesammtabenteuern' (Nr. 70), bei Walther von der Vogelweide, so in unseren Bildwerken an den Portalen der rheinischen Dome. Sie hält oft eine trügerische Wage in der Hand (vgl. Os. 1, 27), wird in der Vorstellung des Mittelalters bald zu einem reissenden Thier, bald Frau Venus im Berge, bald die babylonische Hure; als Attribut der Sinnenlust hat sie den Taumelkelch. Mit diesem Gegenstande hängt die Schilderung der Fortuna und des Glücksrads zusammen (s. oben S. 401). Von allen verwandten Sujets aber hat keines grössere Popularität in der bildenden Kunst gewonnen als derjenige Gegenstand, welcher schliesslich unser ganzes Leben und dessen Richtung und Ausgestaltung beherrscht. Die Personification des Todes konnte ebenso an antike Vorbilder wie an die Schrift (insbesondere Offb. 6, 8: *Et ecce equus pallidus, et qui sedebat super eum nomen illi Mors, et infernus sequebatur eum et data est illi potestas super quattuor partes terrae, interficere gladio, fame et morte*) erinnern. In der antiken Kunst[4] begegnen wir bald dem als männliche Leiche geschilderten Thanatos, der bei den Griechen gelegentlich auch bärtig und bewaffnet dargestellt wird; bald dem Typus des Flügelknaben mit der umgekehrten Fackel, der namentlich der römischen Provincialkunst geläufig ist und der

---

[1] Vgl. Barbier de Montault Iconogr. I 157. Ebd. I 154 betreffs der Sinne.

[2] Vgl. Hardenberg in Bartschs ‚Germania' XXVII (1882) 413.

[3] Vgl. Weber Geistl. Schauspiel S. 141.

[4] Vgl. G. E. Lessing Wie die Alten den Tod gebildet. 1769. — J. Lessing De mortis apud veteres figura. Berol. 1866. Dazu Allg. Zeitung 1885, Nr. 133, Beil. — J. E. Wessely Die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstell. Kunst. Leipz. 1876. — Didron Ann. arch. XVI 164; XXIV 145; XXVII 398. — Die beste Untersuchung über den Gegenstand verdanken wir jetzt Th. v. Frimmel Beitr. zu einer Ikonographie des Todes (in Mitth. d. k. k. Centralcomm. N. F. XII bis XVII. 1887—1891). Vgl. dazu noch: King Death as depicted in ancient Art (in The Gnostics and her Remains [2 Lond. 1887] p. 179). — Robert Thanatos, Winckelmannfestprogr. (1879) p. 39. — W. Menzel Symbolik II 551. — Otte I 5 503. — Ilg in Mitth. d. k. k. Centralcomm. XVII. — Dobbert im Repert. f. Kunstw. IV 21.

auch seinen Weg in die altchristliche Sarkophagsculptur fand[1]. Daneben eignet dem Alterthum noch die griechische Hadesvorstellung und die Vorstellung von der *dea Mors* als geflügeltem Weib, der *pallida mors* des Horaz, welche *aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turres.* Beide sollten sich für die christliche Kunst, jene für die russische, diese für die italienische, fruchtbar erweisen. Einen einheitlichen Typus für die Todesdarstellung scheint das frühere und selbst das hohe Mittelalter nicht gehabt zu haben. Frimmel nimmt an, dass man sich im allgemeinen weniger an die Schrift als an das XIII. Buch von Augustinus' ‚De civitate Dei' *(in quo docetur mortem in hominibus esse poenalem ortamque ex Adami peccato)* angeschlossen habe. Dante (Inf. I 117) spricht von einem ‚zweiten Tod', d. i. der ewigen Verdammniss. Daher das Ineinanderlaufen der Todes- und Teufelsdarstellung. Zu den ältesten Darstellungen des Todes in der mittelalterlichen Kunst zählt die dem 9. Jahrhundert zugeschriebene (s. oben S. 461) in dem Cosmas (Vatic. Graec. 699, f. 56[a]), wo der Tod als Jüngling mit nacktem, grünlich gefärbtem Oberkörper erscheint, auf einem Sarkophag sitzend, sich von Henoch abwendend. Aehnliches bietet die Florentiner Handschrift der Topographie des Cosmas und der vaticanische Oktoteuch (Cod. Graec. 796). Daneben begegnen wir in byzantinischen bezw. russischen Bildern der Darstellung des Todes unter dem Bilde des Einhorns und des Hades[2]. Eine Psalterhandschrift des Britischen Museums (Cotton. CVI) bietet eine Zusammenstellung von Vita und Mors, wo letztere anscheinend weiblich gebildet ist; das wäre, vor dem Wandgemälde im Pisaner Camposanto, die einzige weibliche Darstellung des Todes im Mittelalter. Um so bemerkenswerther ist die Gegenüberstellung von Vita und Mors in dem Evangeliar von Niedermünster (Abbildung s. oben Fig. 228)[3], wo die Vita weiblich, aber die Mors männlich gebildet ist. Mit dem Londoner Psalterbild verwandt ist auch die Mors in dem Missale des Bischofs Leofric in der Bodleyana zu Oxford[4]. Sonst ist der Tod männlich dargestellt, wie in dem Dresdener Relief (10. Jahrhundert?), auf dem ehemaligen Fussboden im Ostchor des Doms zu Hildesheim (12. Jahrhundert, wo die Inschrift gleichwol auch ‚Mors' besagt). In russischen Bildern[5] sieht man den Tod als nackte Gestalt mit hässlichem Antlitz und Krallenfüssen, auch als nackte Gliederpuppe mit einer Sense in beiden Händen dargestellt. Im Abendland zeigt erst das spätere Mittelalter das Skelett oder den Cadaver als Sinnbild des Todes. In Italien gibt man ihm meist noch Flügel; die geflügelte Todesfigur im Camposanto zu Pisa kann als eine Nachwirkung der römischen Dea Mors aufgefasst werden, sie entspricht der *Donna involta in veste negra* in Petrarca's ‚Trionfo della morte'. Auch nordische Künstler entlehnen hier und da dies Motiv; nicht Albrecht Dürer, wol aber Hans Burgkmair scheint dasselbe nach Deutschland verpflanzt zu haben. Das 15. und 16. Jahrhundert ergehen sich in allen erdenklichen Umschreibungen des Todes: im 17. Jahrhundert treten namentlich die Vanitasbilder auf; man entlehnt

---

[1] Garrucci Storia tav. 297[1, 2] (vgl. Dütschke Die antiken Bildwerke des Camposanto zu Pisa, Nr. 160. 164); tav. 299[2]. 403. Die antike Kunst kannte aber auch die Darstellung des Gerippes (Ersilia Caetani-Lovatelli Di una piccola larva convivale in bronzo. Roma 1895); sie stellte auf der 1895 in Bosco Reale bei Pompeji gefundenen Silbervase sogar einen Todtentanz dar, welcher die Gerippe mit den Namen griechischer Dichter bietet.

[2] Dobbert im Repert. f. Kunstw. a. a. O.

[3] Vgl. Stockbauer S. 208.

[4] Westwood Facsim. Lond. 1868.

[5] Bei Busslaiew Skizzen aus der russ. Kunstgesch. S. Petersb. 1861.

wieder der antiken Kunst den Knaben mit der umgestürzten Fackel, malt den Tod aber auch als altes Weib[1], als Schachspieler[2] (vielleicht in Nachbildung des Schachspiels, welches mit dem Datum 1480 im Kreuzgang des Strassburger Münsters gebildet war), wo der Tod mit einem Engel um das Menschenleben spielt (Fig. 270), als Narren (H. S. Beham[3]), Ritter oder Kärrner (Hans Holbein[4]), als Würger (Holzschnitt von Burgkmair[5]); man schildert mit Vorliebe den Schädel, dem man auch Flügel gibt; lässt neben dem Todtenkopf einen Knaben trauern oder schlafen; bildet den Tod als vertrockneten Leichnam oder Skelett, wobei die Phantasie in der ausgiebigsten Weise in den Schrecken des Grabes wühlt oder dramatischer Schaustellung nachgeht. Als Attribute führt der Tod das Stundenglas, Bogen, Pfeil und Lanze, öfter die Sense. Einzelne Künstler, wie Dürer und Holbein, verstehen es, mit dem gegebenen Typus des Cadavers oder Skeletts noch etwas Künstlerisches zu schaffen. Das 18. Jahrhundert bevorzugt in seinem Ausgang, der classicistischen Richtung entsprechend, wieder den trauernden Knaben oder Jüngling mit der umgestürzten Fackel. Mit der Romantik erwachte ein neuer Kunstsinn für den Tod; schon in Novalis' Liedern, dem Hymnus an die Nacht und der Sehnsucht nach dem Tode[6], bricht diese Todespoesie durch, der wir die Wiedereinführung des mittelalterlichen Skeletts in die moderne Kunst und auf die Bühne verdanken.

Todtentänze.

Auf die Einwirkung der grossen Pestseuchen des 14. Jahrhunderts, namentlich den ‚grossen Sterbent' oder ‚Schwarzen Tod', der um 1347—1349 Europa heimsuchte, führt man sowol die Italien eigenthümlichen Trionfi della morte, deren berühmtestes Beispiel uns Pisa's Camposanto bietet, als die sogen. Todtentänze des Nordens zurück[7]. Es kann nicht zweifelhaft sein, dass wir es hier mit einem ins Bild übersetzten Spiel des Todtentanzes zu thun haben, wie ein solches 1424 auf dem Kirchhof des Innocents zu Paris, 1499 auf dem Schlosse zu Brügge aufgeführt wurde und wie es (als wirklich tanzende Gerippe) in Hartmann Schedels Weltchronik (1493, Holzschnitte des Germanischen Museums, Taf. 140) dargestellt ist. Die Bezeichnung *Chorea Maccabeorum, Danse Machabre* ist daher abzuleiten, dass das Spiel der Makkabäer auf dem Kirchhof der Unschuldigen Kinder in Paris zur Darstellung gelangte: schon um 1376 ist dieser Tanz in Frankreich verbreitet und von da nach Spanien gelangt. Der Tod tanzte mit Personen (ursprünglich 24) allen Alters und Standes; die dabei gewissermassen im Dialog gesprochenen Verse sind

[1] Glasgemälde bei Wessely S. 19.

[2] So auf einem anonymen Kupferstich bei Wessely S. 29.

[3] Ebd. S. 68. [4] Ebd. S. 54. 155.

[5] Zeitschr. f. bild. Kunst XIX 381.

[6] Vgl. Novalis II 3 und 19 und dazu Schubert Novalis S. 65, wo die beachtenswerthe Aeusserung Schleiermachers über den ‚Kunstsinn für den Tod' angeführt ist.

[7] Vgl. Massmann Litteratur d. Todtentänze. 1840. — Naumann Der Tod u. s. f. 1844. — Wackernagel Der Todtentanz (in Haupts Zeitschr. f. d. Alterth. IX 304); ders. in Kl. Schriften I (1872) 304. — Schnaase Zur Gesch. d. Todtentanzes (Mitth. d. k. k. Centralcomm. VI 221—223). — Ilg ebd. XV, p. CIII; XVII, p. LXXXIV. — Rahn Zur Gesch. d. Todtentanzes (Geschichtsfr. XXXVI 211). — Bäumker Der Todtentanz (Frankf. zeitgem. Brosch. II 16). — Didron Ann. arch. II 220. 233; VIII 278; X 184; XI 379; XII 204; XIII 171; XV 67; XVI 167; XVII 64. 398; XVIII 251. 384; XXI 202; XXIV 133. 140. 150; XXVII 208; ebd. IV 395; V 255. — Kastner Les Danses des morts. Par. 1852. — Schroer in Pfeiffers ‚Germania' XII 284. — Weiss Mitth. z. Erforsch. u. Erhalt. d. Baudenkm. VI 221—223. — Peignot Rech. sur les Danses des morts. Dijon 1826. — Douce The Dance of Death. Lond. 1833. — Jubinal Expl. de la Danse des morts du La Chaise-Dieu. Par. 1841. — Barbier de Montault I 183. — Cloquet p. 263. — Crosnier p. 311. — Otte I [5] 503.

in verschiedener Weise aufbewahrt[1]. Als ersten Keim der Darstellung betrachtet man die Legende von den drei reitenden Königen, denen drei Todtengerippe mit dem Spruch: ‚Was ihr seid, das waren wir; was wir sind, das werdet ihr', begegnen. Sie ist schon bei Walter de Mapes (um 1197) in seiner ‚Lamentatio et deploratio pro morte' nachgewiesen, im 13. Jahrhundert in Frankreich in Verse gebracht[2], liegt der berühmten Scene im Camposanto zu Pisa zu Grunde und war diesseits der Alpen in dem alten Kirchthurm zu Badenweiler (jetzt ist das Gemälde ausgehoben und in die Karlsruher Sammlung gebracht)[3] und in S. Ségolène in Metz dargestellt[4].

Fig. 270. Schachspiel des Todes.
Nach einem Kupferstich aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.

[1] Z. B. in Th. Kervers (1536) Officia quotidiana sive horae, abgedr. bei Barbier de Montault I 184; deutsch in ‚Quellen u. Forsch.' I 128. Vgl. auch Puymaigre La Danse de la mort. Poème espagnol du XIVe siècle (‚Austrasie' VI [1858] 71).

[2] Vgl. zu Baudoins de Condé und seiner Genossen Legende (Dict. des trois vifs et des trois morts) Didron Ann. arch. XVI 165; XXIV 156 u. s. f. — Auber Symb. relig. III 92. — v. Perzer Ueber die Legende von den drei Todten und den drei Lebenden (Ber. und Mittheil. d. Alterthumsver. Wien XV 133).

[3] Lübke Allg. Ztg. 1866, Nr. 1214, 223. — Kraus Kunstdenkm. d. Grossh. Baden. IV.

[4] Kraus Kunst u. Alterth. in Elsass-Lothr. III 438. — Ueber andere Pendants zu dem Bilde des Camposanto zu Pisa siehe Bull. monum. LI (1885) 340 s.

Man muss, scheint mir, weiter hinaufsteigen, um den Ursprung der Todtentanzbilder zu erklären.

Der Gedanke, dass der Tod uns alle einmal erfasst, ist in zahlreichen Inschriften des griechischen und römischen Alterthums ausgesprochen. Die Formeln wechseln; z. B.: *Non fueras, nunc es, iterum nunc desines esse,* oder: *Quod fuimus, estis, quod sumus, vos eritis — Quod tu es, ego fui, quod ego sum, tu eris*[1]. Einen ähnlichen Spruch legt man dem arabischen Dichter Adi (um 588) in den Mund: ‚O ihr, die ihr noch auf der Wanderung springt und auf der Erde umherjagt — Wir waren, was ihr seid; bald werdet ihr sein, was wir sind.' Denselben Gedanken sprechen mittelalterliche Inschriften aus; man führt als älteste dieser Art das von Petrus Damiani († 1072) für sich selbst gefertigte Epitaph an. Eine lateranische Grabschrift berührt sich mit der wol der Mitte des 13. Jahrhunderts angehörenden in Neuweiler: *Vos qui transitis, nostri memores rogo sitis | quod sum, hoc eritis, fuimus quandoque, quod estis*[2]. Aehnliches spricht sich in der Personification der Mors in einem Gedichte des 12. Jahrhunderts aus[3]. Die Verbindung dieser Idee mit der Darstellung der drei Lebensalter hat zunächst offenbar die Legende von den drei Todten und den drei Lebenden erzeugt, deren Nachklang wir wol noch in dem im 16. Jahrhundert seit Dürer mehrfach behandelten ‚Spaziergang' des Todes mit Liebes-

Fig. 271. Aus dem Basler Todtentanz. Ehem. in der Dominicanerkirche, jetzt im kunsthistor. Museum in Basel.

paaren oder in Gesellschaft wollüstiger Frauen (mit der Beischrift: *Omnem in homine venustatem abolet*[4]) erblicken dürfen.

Die Todtentanzbilder finden sich häufig in den ‚Heures', besonders im 15. und 16. Jahrhundert, wo man sie als Einrahmung der Busspsalmen oder des Officium pro defunctis verwandte. Sie waren aber auch in den Kirchenportalen und auf Kirchhöfen beliebt. In Frankreich sind diejenigen von Kermaria-Nisquet (Côtes-du-Nord) mit 47 Sujets, 1450 gemalt; von Chaise-Dieu mit 65 Gruppen (von allen die vollständigste Composition); Parthenay; Beriche (Hainaut, Sculpturen an der Decke der Kirchhofkapelle); der auf dem Cimetière des Innocents zu Paris, 1424 (publicirt durch Guyot Marchant 1485 und die ersten Livres d'heures, wie diejenigen Simon Vostre's)[5] die haupt-

[1] Vgl. Kaibel zu C. I. Gr. 6265. 6745. — C. I. L. V 1939. 2893; VI 9258; VIII 2885. 3465, und andere Belege, welche Ersilia Caetani-Lovatelli in ihrem ‚Thanatos' (Deutsche Uebers.: Röm. Essays [Leipz. 1891] S. 6) gesammelt hat. Ueber die Verbreitung des Spruches im Mittelalter siehe Köhler ‚Germania' V (1860) 220. — Stephens ‚Academy' 1884, Nr. 655, p. 341. — Kraus Christl. Inschr. d. Rheinl. II Nr. 108. — De Rossi Inscr. christ. urb. Romae. II 1, 223.

[2] Kraus II Nr. 108.

[3] Veröffentlicht von W. Wattenbach, Berl. Sitzungsber. 1895, VI—VIII 128 (um 1155).

[4] Wessely S. 65.

[5] Vgl. Soleil Les Heures gothiques et la littérature pieuse aux XVe et XVIe siècles. — Giron Mém. à la réunion des Soc. sav. de Beaux-Arts 1885. — Gillet, Didot et Lafillée La peinture décorative en France p. 8.

sächlichsten. In deutschen Landen war vor allem der 1585 durch Hans Hugo Klauber restaurirte, 1805 abgebrochene Todtentanz an der Kirchhofsmauer der Predigermönche zu Basel berühmt (vgl. Fig. 271), der schon im 16. Jahrhundert durch den Monogrammatisten C. S. (wiederholt in Leipzig 1870), dann 1621 und öfter, auch 1649—1698 durch Matth. Merian vervielfältigt wurde. Wandgemälde der Art sind in Klein-Basel (Kloster Klingenthal, 1437, nur in Copie von 1766 im Museum erhalten), zu Strassburg (Dominicanerkirche, 1870 zerstört), zu Berlin (Thurmhalle der Marienkirche), Lübeck (Todtenkapelle der Marienkirche), Matnitz, Wismar, Bern (von Nik. Manuel. 1514, 1560 zerstört), zu Dresden (Sandsteinreliefs um 1534, jetzt auf dem Neustädter Kirchhof), Krakau (Bernhardinerkloster), Freiburg i. B. (alte Kirchhofskapelle) nachgewiesen. Hans Holbein der Jüngere schuf (1530) seine berühmten 41 Blätter mit dem Todtentanz (Probe Fig. 272), welche oftmals vervielfältigt, auch in Wandgemälden, wie zu Constanz (Predigerkloster), Füssen und Chur (bischöflicher Palast, 1543), copirt wurden. Dann treten auch gedruckte Todtentänze auf (München 1459; Strassburg 1485; o. O. 1480—1490; Lübeck 1489). Endlich hat das 19. Jahrhundert seinen eigenthümlichen Todtentanz in Rethels grossartiger Composition [1].

Fig. 272.
Holbein d. J., Aus dem Todtentanz.

Das Porträt

Unter den sprachlichen Mitteln der Kunst berührte sich am nächsten mit der Personification das Porträt. Es fragt sich, inwieweit das Mittelalter gewillt und im stande war, eine Porträtähnlichkeit zu erstreben, und seit welcher Zeit eine solche mit Erfolg angestrebt wurde.

Eine vollkommen gesicherte Beantwortung dieser Frage ist bisan nicht gegeben worden und dürfte unseres Ermessens erst dann zu erwarten sein, wenn das hier zunächst in Betracht kommende unermessliche Material kunstgeschichtlich untersucht sein wird, welches die mittelalterliche Numismatik und Sigillographie an die Hand gibt.

Für die karolingische Zeit hat P. Clemen in seiner Abhandlung über die Porträtdarstellungen Karls d. Gr. einen sehr werthvollen Beitrag ge-

[1] Basel: Massmann Die Baseler Todtentänze. 1847. Todtentanz der Stadt Basel. 1868. — Th. Burckhardt u. Biedermann Ueber die Basler Todtentänze (Beitr. d. Hist.-antiq. Ges. Basel. N. F. I [1882]). — Holbeins Todtentanz: Les simulachres et historiées faces de la mort. Lyon 1538. 1547. In Kupferstich von Mechel, Basle 1780. Holbeins Initialbuchstaben mit dem Todtentanz, Holzschnitt von Londel, Göttingen 1849. Die Dolchscheide Münch. 1842. Magdeb. 1836. Wiederholung des Alphabets durch Tross, Par. 1856; der ersten Lyoner Ausg. durch Lippmann, Berl. 1879. — Strassburg: Edel Die Neue Kirche z. Strassb. 1825. — Lübeck: Milde u. Mantels Der Todtent. zu Lübeck. 1866. — Geissler Der Todtent. zu Lübeck. Hamb. 1872. — Mantels im Anz. d. Germ. Mus. 1873, S. 158. — Berlin: Lübke Der Todtent. in der Marienkirche zu Berl. 1861. Prüfer in seinem Archiv 1882, Nr. 1. — Matnitz: Lippmann in Mitth. d. k. k. Centralcomm. N. F. I 56. — Bern: Lithographie nach Stettlers Copien. Bern s. a. — Chur: Vögelin Wandgem. zu Chur. 1878. Woltmann in Kunstchronik 1878, Nr. 18. 19. — Dresden: Naumann Der Tod u. s. f. 1844. Schäfer Stadtwahrzeichen I 142. — Luzern (von Jak. v. Wyl gemalt): in Umrissen von Eylin, Luz. 1843.

geben[1]. Er hat im Eingang dieser Untersuchung die uns erhaltenen älteren Bildnisse von Königen und anderen hervorragenden Personen (meist Portalsculpturen an französischen und rheinischen Kathedralen, Reiterbilder, einzelne Miniaturen) zusammengestellt, dann aber auch in dankenswerthester Weise auf jene bisher unbeachtete Gruppe der Handschriften der Volksrechte (der *Leges Barbarorum*) hingewiesen (S. Paul, Fulda, Gotha, S. Gallen u. s. f.), deren Durchsicht eine reiche Ausbeute nach dieser Seite gewährt. Das Ergebniss dieser Zusammenstellung ist nun zunächst, dass die hier in Betracht kommenden Bildwerke ‚beim Längenschnitt innerhalb der einzelnen Gruppen eine solche Verschiedenheit der Porträts, beim Querschnitt in den Darstellungen verschiedener Personen, aber der gleichen Zeit, doch wieder eine solche Uebereinstimmung derselben zeigen, die ein und dasselbe Herrscherideal bei allen Königen wiederholen, dass von einer Entwicklung klarer Typen für die Einzelpersonen nicht die Rede sein kann'. In den Jahrhunderten der beginnenden mittelalterlichen Cultur beschränkt sich die Physiognomik wesentlich darauf, den dargestellten Fürsten und Helden einen Ausdruck oder vielmehr ein Ansehen der Macht, des Muthes und der Tapferkeit zu geben. Je mehr im Fortschritt der Cultur die Empfindung des Auges für feinere Unterschiede sich schärft, desto mehr entwickelt sich die Ausdrucksfähigkeit der Kunst, vorab in der Wiedergabe von Stammestypen, zu welcher sich zunächst das 13. Jahrhundert erhebt; doch hat die mechanische Wiederholung und Nachbildung alter Typen sich hier und da bis ins 17. Jahrhundert erhalten. Eine wirkliche Porträtähnlichkeit dürfte vor dem 13. Jahrhundert nirgends angestrebt oder thatsächlich erreicht worden sein. Päpstliche Münzen und die Augustalen Friedrichs II werden zu den besten und eclatantesten Beispielen dieses Fortschrittes zählen; dann aber haben wir ohne Bedenken in den von Friedrich II 1239 an dem Thore von Capua errichteten Statuen des Kaisers selbst und seiner beiden Rathgeber Pietro della Vigna und Taddeo della Sessa Werke anzunehmen, welche die Nachbildung der Natur mit Erfolg versuchten[2]. Bald darauf entsteht die merkwürdige Büste der Sigelgaita in Ravello, die der einst bei Friedrich II beschäftigte Niccolò Bartolommeo da Foggia 1272 schuf, und andere Sculpturen des Palazzo Rufolo in Ravello, welche bereits ein ausgeprägtes Vermögen in der Wiedergabe von Porträtähnlichkeit verrathen. Um dieselbe Zeit bemerkt man in Deutschland zuerst eine Erstrebung von Porträtähnlichkeit in den Tagen Rudolfs von Habsburg[3]. Nicht lange nachher malte Giotto (um 1300) in Rom (im Lateran) Bonifatius VIII, ein Fresco, in welchem Crowe und Cavalcaselle[4] ‚grosse Begabung für Porträt, Ebenmass und Harmonie erkennen, und welches ausserdem einen Fortschritt in der Zeichnung, namentlich solcher Einzelheiten wie die Augen, beweist, denen der Meister jetzt offenbar eine erhöhte Aufmerksamkeit widmet'. Nach Filippo Villani, Antonio Pucci und Manetti hat dann Giotto (um 1334—1336?) in der Kapelle des Bargello inmitten der Seligen Dante neben Corso Donati und

[1] P. Clemen in der Zeitschr. d. Aachener Geschichtsvereins XI (1889) 184 ff.

[2] Eine Beschreibung dieser von Friedrich II ausgehenden Schöpfungen, wie der berühmten, 1557 von den Spaniern zerstörten Brücke über den Volturnus, bewahrte uns der Chronist Riccardus de S. Germano (bei Muratori Rev. Ital. t. VI). Vgl. dazu Salazaro Studi I 55. — Schnaase VII 562. — Richter in Lützows Zeitschrift für bildende Kunst. X 73; besser von Fabriczy ebd. XIV 180. 214. 236. — Lübke Plastik II 553.

[3] Vgl. Ottokar v. Steier bei Massmann Kaiserchronik III 630.

[4] Deutsche Ausg. I 214.

Brunetto Latini gemalt. Das 1841 wieder blossgelegte Gemälde lässt trotz seiner starken Beschädigung und seiner unvernünftigen Restauration doch noch eine Hoheit der Begabung und eine Meisterschaft der Schilderung erkennen, deren in jener Zeit nur Giotto fähig zu erachten ist; und so dürfte trotz der gegen die Authenticität des Bildes vorgebrachten Einwendungen doch an der Urheberschaft Giotto's festzuhalten sein[1]. Von da ab datirt sozusagen die künstlerische Behandlung des Porträts, welche der niederländische und Florentiner Realismus des 15. Jahrhunderts zu ihrer vollen Höhe emporgeführt hat[2].

Ausdruck der Affecte.

Zu den sprachlichen Mitteln der Kunst gehört weiter der Ausdruck der Affecte, der Freude, des Schmerzes u. s. f. Welche Wandlungen in dem Vermögen, die Erregungen des Gemüthes entsprechend wiederzugeben, im Laufe des Mittelalters eintreten, ist in unserer Darstellung jeweils hervorgehoben worden. Es bedarf hier nur des Hinweises auf die Bedeutung dieses Elementes[3].

Carricaturen.

In naher Beziehung dazu steht ein anderes Mittel, dessen sich alle Zeiten zum Ausdruck des Scherzhaften wie der Satire bedient haben: es ist die Groteske und die Carricatur.

Zwei Umstände haben dazu beigetragen, diesem Elemente eine namhafte Stelle unter den Vorstellungen der mittelalterlichen Kunst zu gewähren[4]. Einmal der dem germanischen Geiste eigene Humor, dann der innere Zerfall der Gesellschaft, welcher sich seit dem Ende des 13. Jahrhunderts im Verfolge der langen und zersetzenden Kämpfe zwischen geistlicher und weltlicher Gewalt einstellt und welcher in der Groteske dem Scherz und Spott, dem sich über die Nöthen der Zeit hinwegsetzenden Humor und der die Schäden derselben geisselnden Bitterkeit eine willkommene Zuflucht gewährte. Es gab noch keine Witzblätter. Was heute ‚Punch' und die ‚Fliegenden Blätter', ‚Le Journal pour rire' oder der ‚Kladderadatsch' leisten, das müssen wir im Mittelalter an den entlegensten Theilen der Kathedralen, in den Ecken und an den Decken der Rathhäuser u. s. f. suchen. Welch geringer Prüderie sich in dieser Hinsicht das Mittelalter zuweilen befliss, das zeigen unter anderm die Sculpturen am Dome zu Rouen, an dem Hauptportal des Domes zu Le Mans *(la Boule au rats)*, die zahlreichen Randzeichnungen in französischen Livres

[1] Vgl. über das Danteporträt im Bargello ausser Crowe u. Cavalcaselle I 215: Batines I. Ferrazzi II 388. 788; IV 148. 544; V 93. Norton On the Original Portraits of Dante. Cambridge 1865. Negroni Del ritratto di Dante Alighieri. Mil. 1888. Paur im Dante-Jahrb. II 261—330. Kraus Luca Signorelli's Illustration zu Dante's Divina Commedia (Freib 1892) S. 33. Eine neue Untersuchung über den Gegenstand werde ich in meinem ‚Dante' vorlegen.

[2] Von den Tagen Giotto's ab weiss Vasari eine Reihe von Papstporträts und anderer Bildnisse aufzuführen; vgl. ed. Milanesi I 278. 291. 296. 310. 314. 337. 361. 367. 372. 377. 350. 386. 388—402. 524. 539. 540. 546. 555. 560. 576. 596. 599. 601. 608. 609. 612. 649. 662. 668. 678. 681. 682. 693.

[3] Vgl. Zappert Ueber den Ausdruck des geistigen Schmerzes im Mittelalter (Denkschr. d. Wiener Akad. d. Wissensch., hist.-phil. Cl. V [1854] 73).

[4] Adeline Hist. de la caricature au moyen-âge. Par. 1870. — Champfleury De quelques monuments inédits de la caricature antique, Lettre à M. Mérimée. Par. 1869; ders. Les sculptures grotesques et symboliques (Rouen et environs). Rouen s. a.; ders. Hist. de la caricature au moyen-âge et sous la renaissance. Par. 1876. — Th. Wright Hist. de la caricature et du grotesque dans la litt. et dans l'art. Par. 1875. — Grand-Carteret Les mœurs et la caricature en France. Par. 1888. Vgl. dazu Allg. Ztg. 1888, Nr. 140, Beil. Für die Zeit des hohen Mittelalters ist zu vergleichen Cahier et Martin Nouv. Mélanges. Curiosités mystérieuses. Par. 1874.

d'heures und in deutschen Büchern, wie der Bibel König Wenzels. Dass die Thiersage und die Thierwelt einen reichen Stoff nach dieser Richtung boten, ist schon gesagt worden. Je stärker der Riss in der Christenheit wurde, desto mehr tritt in diesem Element einerseits die Abneigung der bürgerlichen gegen die höfischen Stände, andererseits die bereits bei Boccaccio so stark markirte ungünstige Stimmung der Laienwelt gegen die Geistlichkeit und die Mönche hervor; bis dann die Reformation in ihren zahllosen Flugschriften und Pamphleten, in den Illustrationen Lucas Cranachs zu dem ‚Passional Christi und des Antichrists' (1521) und zu Luthers ‚Papstesel' das Ausgiebigste an roher und unfläthiger Befehdung der alten Kirche durch die in Holzschnitt und Kupferstich umgesetzte Satire zu leisten unternahm.

V.

Verhältniss von Kirche und Volk zur Ikonographie.

Es bleibt noch die Frage zu beantworten: welches Verhältniss nehmen die Kirche und das Volk des Mittelalters zu der Ikonographie jener Zeit ein? Wir haben in dieser Hinsicht nur zusammenzufassen, was im wesentlichen schon aus unserer gesammten Darstellung erhellt.

Die Beschlossenheit der ältern Kunst, das strenge Festhalten an der Ueberlieferung, die Fortvererbung der einmal gegebenen Typen, die Concordanz zwischen der theologischen Litteratur, insbesondere der in den Schulen zugelassenen und beliebten allegorischen Schrifterklärung und der Symbolik der Bilderwerke: kurz, die ganze Art des Bestandes unserer bildenden Kunst vor dem 14. Jahrhundert zeigt bis zur Evidenz, dass hier immer ein gewisses hieratisches Gesetz waltete, dass die üblichen Kunstvorstellungen sich im allgemeinen der Approbation der Kirche bezw. der die Kirche repräsentirenden geistlichen Kreise erfreuten, denen ja auch die ausübenden Künstler jener Jahrhunderte weitaus zum grössten Theile angehört haben. Jene strenge Festsetzung und Umschriebenheit der zur Darstellung gelangenden Sujets, wie sie in der vorconstantinischen christlichen Kunst platzgriff, war freilich längst durchbrochen. Dem Individualismus und dem nationalen Geist waren die Schranken weiter geöffnet, und letzterer wird mit dem Aufblühen der romanischen Kunst immer mächtiger und massgebender. Der Tadel, der seitens einzelner Geistesmänner, wie des hl. Bernhard, gegen die Anordnung des Bildwerks zum Schmucke der Kirchen ausgesprochen wird [1], richtet sich hauptsächlich gegen Ausschreitungen dieser neuen Richtung; er verhallte im übrigen ziemlich unbeachtet; die Freude an der künstlerischen Hervorbringung hatte jene jugendlichen, ihrer Schöpfungskraft jetzt inne werdenden Nationen in einem Masse erfüllt, der den Einspruch der strengen Cistercienser verstummen machte. Die Kunst siegte über die Ascese.

Mit der stärkern Betheiligung des Laienelements an der Kunstthätigkeit ändert sich im 13. und 14. Jahrhundert die Physiognomie unserer Bildwerke. Das profane Element beginnt sein Recht geltend zu machen, ein grosser Theil der künstlerischen Production entzieht sich dem Einfluss und bald selbst dem Geiste der Kirche, bis die Reformation selbst eine ausgesprochen anti-

[1] Bernardi Opp. I 544; vgl. dazu oben II 165. Aehnlich noch zu Ende des 15. Jahrhunderts der bayerische Abt Angelus Rumpler (Pez Thesaur. anecd. I 478). Dass hier nicht an den symbolischen, sondern nur an den ornamentalen Charakter dieser Bildwerke gedacht wurde, hat Schnaase IV ² 272 gegen Cahier et Martin Mél. d'arch. I 120 und gegen Heider (Die Kirche zu Schöngrabern) geltend gemacht.

kirchliche Kunst erzeugte. Wir haben derselben hier nicht weiter nachzugehen; was uns in diesem Zusammenhang noch näher angeht, ist die viel verhandelte Frage, ob und in welchem Masse auch in die kirchliche Kunst des Mittelalters selbst eine gegen die Kirche oder die kirchliche Autorität gerichtete Satire eingedrungen sei.

Kirchenpolitische Anspielungen finden sich bereits in romanischer Zeit in Inschriften und Bildwerken; noch öfter in der gothischen Periode und seit dem 15. und 16. Jahrhundert. Es seien nur einige hier hervorgehoben. Ein Capitell am Eingange der Laacher Abteikirche stellt ein Teufelchen mit Pferdefuss dar, das eine Tafel mit der Aufschrift PECCATA ROM*ana* trägt. Die Beziehung auf die Curie muss als sichergestellt angesehen werden, wenn man die ghibellinische Gesinnung des Stifters der Kirche bedenkt[1]. In ähnlicher Weise sieht man an einem romanischen Capitell zu S. Julien de Brioude zwei Dämonen, die einen Mann fortführen und ein Buch halten. Auch in der Kirche Notre Dame du Port zu Clermont-Ferrand hält der Teufel das Buch, in welchem die Sünden eingeschrieben sind; hier lautet die Inschrift: *Mille artifex* (das ist der Name des Teufels) *scripsit tu periisti ussura* (!)[2]. Zahlreiche Darstellungen der Päpstin Johanna hat E. Müntz verzeichnet[3]. Sehr antipäpstliche Anspielungen bietet ein jüngstes Gericht in der Johanniskirche zu Werben in der Mark Brandenburg (um 1467); ähnliches berichtet Joh. Wolf über eine Stickerei in Pforzheim, wo der Wolf den Gänsen predigend dargestellt war mit der Inschrift: Ich wil euch viel Fabeln sagn | Biss ich fülle alle meine Kragen[4]. Auch Tübingen[5] und Strassburg[6] besassen solche satirische Sculpturen; letzteres in der von Fischart (1608) beschriebenen, 1685 zerstörten Fuchsprocession[7], zu welcher der an den Füssen geknebelte Fuchs in S. Marco zu Venedig als Darstellung des durch die Franzosen vertriebenen Ludovico Sforza ein Pendant bot. Den Zwiespalt zwischen Laienwelt und Priesterschaft documentirte eine Inschrift an der Martinskirche zu Worms: *Cum mare siccatur et daemon ad astra levatur | tum primus laicus fit clero fidus amicus*[8]. Schon Flacius Illyricus wusste sich auf eine Fuldaer Handschrift des 13. Jahrhunderts (?) zu berufen, in der die Prälaten unter dem Bilde von Kutten tragenden Mönchen persiflirt waren, und er spricht von einer andern Handschrift, welche mit deutlicher Bezugnahme auf das Papstthum die Vertreibung der Händler aus dem Tempel darstellte[9]. Ghibellinische Gedanken fand man in dem angeblich von Ludwig dem Bayern den Mönchen von S. Leonhard in Frankfurt a. M. geschenkten Adler; wahrscheinlich liegt der Gegenüberstellung des traurigen Mönchs und desselben Kaisers am Strassburger Dom eine gleiche Tendenz zu Grunde[10]. Auf die zahllosen kirchenpolitischen Darstellungen des 16. Jahrhunderts soll hier nicht weiter eingegangen werden[11]. An ihrer gegen die alte Kirche gerichteten polemischen

Kirchenpolitische Anspielungen.

[1] Vgl. Kraus Christl. Inschr. d. Rheinl. II Nr. 469 und die daselbst angeführte Litteratur.

[2] De Lasteyrie in den Sitzungsber. d. Acad. des Inscr., Sitzung vom 2. Mai 1890.

[3] E. Müntz Acad. des Inscr., October 1893.

[4] J. Wolf Lection. memorab. et recond. II (Lauingae 1600) 908.

[5] Ibid. II 921.

[6] Kraus Kunst u. Alterth. in Elsass-Lothr. I 474 und die daselbst angeführte Litteratur.

[7] Flamin. Cornel. Basil. duc. S. Marco p. 113 (Eccl. Venet. monum. Dec. XIII p. 1). Cancellieri Secret. Basil. Vat. III 1376.

[8] Otte I [5] 425.

[9] Flac. Illyr. Catal. test. verit. (Argent. 1562) p. 398. 409. Vgl. Piper Einl. in die Monum. Theol. S. 688.

[10] Kraus Kunst u. Alterth. in Elsass-Lothr. I 472.

[11] Z. B. Die Allegorie der Alten und der Neuen Kirche, anonym. Holzschnitt, abgedr. bei Hirth Kulturgesch. Atlas S. 308, Taf. 463.

Absicht kann nicht gezweifelt werden; unbefriedigt und oft angeekelt wendet man sich von einer Classe von Kunstschöpfungen ab, von denen das ‚ein politisch Lied ein garstig Lied' im allerstärksten Masse gilt. Eine andere Frage aber ist, welchen Sinn wir denn eigentlich mit den auch dem hohen Mittelalter eigenen Spottdarstellungen, besonders den zahlreichen Scenen aus der Thiersage, zu verbinden haben. Namentlich an den sogen. Misericordien, d. i. den Sitzbrettern der Chorstühle (also Veranstaltungen für die *membra inhonestiora* des Körpers), dann aber auch an Consolen, Wasserspeiern, Friesen begegnen wir sehr häufig dem Fuchs oder dem Wolf, wie sie Kutten tragen oder den Gänsen predigen, oder mit dem Rosenkrauz einherstolziren (Ferrara), der Fuchsprocession (Strassburg, s. oben) u. s. f. Man sah in solchen Darstellungen früher gerne Satiren auf die Kirche oder den Klerus; Woltmanns mehr als naive Meinung geht dahin, ‚der Steinmetz habe (in Strassburg) in voller Harmlosigkeit einen scherzenden, heitern Ton angeschlagen, welcher inmitten des erhabenen feierlichen Baues für die mittelalterliche Kunstempfindung in gleicher Weise ein behaglicher Ruhepunkt war, wie das fröhlich-naturalistische Laubwerk im Ornamente'. Schon die regelmässige Wiederkehr derselben Darstellungen auf den verschiedensten Punkten spricht gegen diese Annahme; die mittelalterliche Kunst war nicht so gedankenlos, wie es zuweilen die moderne Kunstwissenschaft zu sein pflegt. Wolfgang Menzel ist dem Richtigen näher gekommen, wenn er meint (Symb. I 303): ‚Die Kirche selbst war es, die in jenen Spottbildern die Kleriker warnte und durch offene Ausstellung solcher Bilder vor den Augen der Laien die öffentliche Meinung ehrlich zum Zeugen und Richter aufrief, wenn Bischöfe, Priester, Mönche und Nonnen vom rechten Pfade abwichen.' Der Sinn dieser Sculpturen ist gewiss kein anderer als derjenige, welchen Philipp der Schöne der Fuchsprocession gab, als er sich dies Spiel zur Verhöhnung Bonifaz' VIII als eines schlechten, simonistischen Papstes vorspielen liess. Zum Ueberfluss wird diese unsere Deutung ausdrücklich durch die Bestiarien bestätigt[1]; nur der pure Unverstand konnte glauben, dass der Klerus sich und die ganze Kirche in dem Heiligthum selbst verhöhnen und in seiner Autorität angreifen liess oder dass, in einem so grossen Massstabe, den Einfällen eines Künstlers in so ‚harmloser Weise', wie Woltmann meint, nachgegeben wurde. Die Kirche des Mittelalters liess ein weitgerütteltes Mass von Selbstkritik und eigener Gewissenserforschung zu, aber sie war weder so gedankenlos noch so charakterlos, um sich in ihrem eigenen Heiligthum beschimpfen zu lassen[2].

[1] Bestiar. b. Cahier et Martin Mélanges d'arch. II 209: ‚Vulpes (!) igitur figuram habet diaboli. Omnibus ergo secundum carnem viventibus fingit se esse mortuum, donec eos intra guttur suum habeat. . . . Qui ergo carnaliter vivunt, diaboli operibus occupati ab eo tenentur obnoxii; et pares eius effecti simul cum illo peribunt: dicente David (Ps. 72, 11): intrabunt in inferiora terrae, tradentur in manus gladii, partes vulpium erunt.' Vgl. Menzel Symb. I 303. Kraus a. a. O. S. 478 und die guten Ausführungen bei A. L. Meissner Die bildl. Darstellungen des Reineke Fuchs im Mittelalter (Archiv f. n Sprachen LVIII 241 f., bes. 259).

[2] Daran scheitert auch die geradezu wahnsinnige Vorstellung, nach welcher die Gegenüberstellung von Kirche und Synagoge das Sinnbild der Ecclesia spiritualis und der römischen Curie als des Babylon der Apokalypse und der Synagoge des Teufels sein soll (Rossetti Sullo spirito antipapale che produsse la Riforma etc. [Lond. 1832] p. 10, mit Bezugnahme auf eine Aeusserung des Albertus de Capitaneis, Legaten Papst Innocenz' VIII). Hier wäre auch zu erinnern an die phantastischen Aufstellungen, welche französische wie deutsche Schriftsteller hinsichtlich gewisser, zum Theil wol sicher gefälschten Darstellungen der angeblichen

Volksthümlichkeit der mittelalterl. Kunst.

Wir haben nunmehr die Quellen der mittelalterlichen Kunstvorstellungen, ihr Verhältniss zu Religion, Leben, Dichtung und Litteratur kennen gelernt. Aus diesem Verhältniss und ihrem Ursprung erklärt sich die unermessliche Popularität dieser Vorstellungen, erklärt sich auch die Volksthümlichkeit der mittelalterlichen Kunst. Das Mittelalter kannte nur eine einzige Bildung, und dies war die christliche; sie war an das Leben, an die Liturgie, an die Formen des kirchlichen Wesens gebunden. Ein Glaube, eine frohe, beglückende Ueberzeugung verband hoch und niedrig, und an dem höchsten Besitz der Nation hatte die Armuth gleichmässig wie der Reichthum seinen Antheil. Die Kunst, die auf dem Boden der Religion entsprang, war darum ein Wohlgefühl Aller, nicht bloss einzelner Bevorzugter; erst die humanistische Bewegung schied die Gesellschaft in Gebildete und Ungebildete, d. h. in solche, welche an den neuen ästhetischen und litterarischen Idealen theil hatten, und solche, denen sie fremd blieben. Damit trat der Riss in die Erscheinung, den das Empfinden und Geniessen aller modernen Völker aufweist. Das ist der tiefe Grund des Gegensatzes, der unsere heutige Kunst von der des Mittelalters und auch von der des alten Hellas scheidet. Die Kunst des Mittelalters und diejenige Griechenlands war volksthümlich, weil sie aus dem Herzen des Volkes entsprang, wie der Oelbaum von selbst auf dem Boden Attica's wuchs. Die Kunst der Neuzeit hat andere Voraussetzungen: sie ist in ihrer Eigenart wieder gross und bewundernswerth; aber der Arme kann nicht mehr sagen: ‚sie ist uns allen eine milde Frau, von ihrer Thür' geht Niemand ohne Gabe' — *ἄφθονοι Μουσῶν θύραι*[1].

Mysterien der Templer und ihres Baphomet-Idols gemacht haben (vgl. Hammer Le mystère de Baphomet révélé etc., in ‚Mines d'Orient' VI [1818] 105. — Raynouard Mon. hist. relatifs à la condamnation des Templiers p. 255 s. — Mignard Monographie du coffret de M. le Duc de Blacas. Par. 1852. — Loiseleur La doctrine secrète des Templiers [Par. 1872] p. 110 s.).

[1] Vgl. über dieses Thema die Ausführungen Aldenhovens in seinem Vortrag über ‚Kunst und Armuth' (Ausz in Allgem. Zeitung 1893, Nr. 63, Beil.), denen wir hier folgten.

Zwanzigstes Buch.

Innenausstattung der Kirche. Kirchliches Geräth und liturgische Kleidung.

I.

Schmuck der Kirche.

DIE Innenausstattung der mittelalterlichen Kirche ist ein Gegenstand, dessen hohe kunst- und culturgeschichtliche Bedeutung nur zu oft unterschätzt wird. Und doch muss, wer sie studirt, den Eindruck gewinnen, dass in diesem Hause Gottes das Herz des Volkes wohnte. In dieses Haus Gottes trug das Volk alles, was ihm lieb war, hinein; vielleicht oft zu viel, aber es bewies damit, dass sein Geist, seine Phantasie, seine Liebe in dieser Kirche wohnte. Es war keine Zwangskirche, es war die Stätte, wo die Besten des Volkes ihre besten Stunden verbrachten. Mit tausend Fäden hing die Erinnerung eines Jeden mit dieser durch zahllose Denkmäler geschmückten Stätte zusammen. Wie Dante in der Verbannung seines *‚bel San Giovanni'* gedachte (Inf. XIX 17), so gedachte ein Jeder in der Fremde sehnsuchtsvoll dieser heimatlichen Stätte, in der er in die Gemeinde Christi aufgenommen worden war und das Sacrament empfangen hatte. Die Kirche all des köstlichen Beiwerks und Zierraths, mit dem die Andacht der Gläubigen sie geschmückt, entkleiden, wie das Zwingli gethan, hiess alle Poesie von dem Baum der Religion abstreifen; für die Reformirten ward das Gotteshaus bald nicht mehr eine Stätte beglückter Andacht und heiliger Freude, sondern eine geistliche Zwingburg, in welcher die von dem Prädestinationsglauben niedergedrückte Gemeinde nur mehr die pflichtmässige sonntägliche Vereinigung fand. Das *‚quam dilecta tabernacula tua'* ist unter den Händen der Reformatoren verklungen. Sehen wir zu, wie es sich in der Sprache der nationalen mittelalterlichen Kunst einst glanz- und liebevoll ausgesprochen hatte [1].

[1] Eine erschöpfende wissenschaftliche Darstellung dieses Themas fehlt noch. Hauptrepertorien für alles, was den Cultus anlangt, bilden: das im Text manches zu wünschen lassende Werk Rohault de Fleury's La Messe (8 vols. Par. 1883—1889); dann Didrons Ann. d'arch. chrét. (bes. IV 1, 250); Instrumenta ecclesiastica, ed. by the Ecclesiological Cambridge-Society (London 1847); Revue de l'art chrét., Index XXX 22 s.; unsere deutschen Zeitschriften. Reiches Material bieten die Kataloge der grossen Museen: besonders South Kensington in London, Hôtel Cluny und Louvre in Paris, Germanisches Nationalmuseum, Bayerisches Nationalmuseum u. s. f. Beachtenswerth sind auch die Schatzverzeichnisse des Mittelalters, deren Vereinigung in einem Thesaurus sehr wünschenswerth wäre. Barbier de Montault hat deren in den letzten Jahrgängen der Revue de l'art chrétien (vgl. XXX 88; XXXII 20, Index) manche zusammengestellt. Ebenso Didron früher in den Ann. arch. — Vgl. jetzt noch Molinier (Schatzverzeichniss Bonifatius' VIII) Bibl. de l'École des Chartes 1882, p. 276. 626; 1885, 16; 1886, 646. — Müntz Hist. gén. de la tapiss. p. 6. — Ehrle Constantin. Schatz in der päpstl. Kammer des 13. u. 14. Jahrh. (Archiv für Lit.- u. Kirchengesch. d. Mittelalt. IV 191). Ehrle ebd. I u. Papaleoni Arch. stor. ital. XVIII (1886) 434. — Holder Egger Neues

Der Altar[1] der romanischen Zeit bewahrte von dem altchristlichen zunächst die Gestalt entweder des massiv aufgemauerten Grabes (wie der von S. Savin, 9. Jahrhundert) oder des Tisches (der *Mensa*), welcher von einem oder mehreren Säulchen bezw. Pfeilern getragen wurde. Die die Mensa oder das Grab deckende Platte sprang vor dem 11.—12. Jahrhundert regelmässig über die Unterlage heraus und war zuweilen (zur Aufsammlung der Reste der *Sacra Species*) an den vier Enden von Löchern durchbohrt. Fast immer war der Altar aus Stein, doch kommen Metallaltäre vor, wie der Krodo-Altar in Goslar, ein von vier knieenden Figuren getragenes Gusswerk aus Bronce. Die Grabaltäre zeigen noch mehrfach der *Fenestella confessionis* (I 304) nachgebildete fensterähnliche Oeffnungen, wie das sehr alte Exemplar von S. Stephan im Domkreuzgang zu Regensburg. Andere derartige Altäre haben sich zu Brauweiler, auf der Reichenau, in Engen erhalten. Die Seiten der Platte sind häufig mit Inschriften oder Ornamenten geschmückt. Im übrigen zeigen die Altäre bis zum 12. Jahrhundert die grösste Einfachheit, und ihr Schmuck wird hauptsächlich durch Vorhänge, dann durch Vorsetztafeln *(Antependia, Frontalia)* erzielt[2], welche bald aus Holz oder Stein, bald aus edlem Metall geschaffen sind. Von den zahlreichen goldenen und silbernen Antependien haben sich nur noch die 17 Goldplatten im Aachener Münster, aus ottonischer Zeit, erhalten, weiter das Antependium Heinrichs II aus Basel, jetzt im Hôtel Cluny zu Paris (s. oben S. 211), die goldene Altartafel zu Komburg (12. bis 13. Jahrhundert), die Pala d'oro in Mailand. Auf Holz gemalte Antependien besitzen Soest (jetzt Münster, Museum) und Lüne (beide 13. Jahrhundert). Häufiger werden später die auf Rahmen gespannten Antependien aus gewebten Stoffen oder gestickten Behängen, deren sich namentlich aus dem 14. und

Altar.

Archiv f. ält. Gesch. XIII 559 (Prüfeninger Schatzverz. 1165); 568 (Benedictbeuren). — Wenk Ueber päpstl. Schatzverz. des 13. u. 14. Jahrh. u. s. f. (Mitth. f. österr. Gesch. 1885, V 270). — Hipler Die ältesten Schatzverz. d. ermländ. Kirchen. Braunsb. 1886. — Barbier de Montault (Schatzverz. von Monza) Bull. mon. 1883 f. — Merlet Catal. des rel. et joyaux de N. D. de Chartres. Chartres 1885. — Aubert Trés. de S. Maurice d'Agaune. Par. 1882. — Card. Albrecht von Brandenburg Kirchl. Kleinodien (Anz. d. Germ. Museums 1888, II 123). — Pasini Trésor de S. Marc de Ven. Ven. et Par. 1888. — Mehr dem praktischen Bedürfniss dienen: Barbier de Montault Traité pratique de la construction, de l'ameublement et de la décoration des églises. 2 vols. Par. 1878. — Jakob Die Kunst im Dienste der Kirche. 4. Aufl. Landsh. 1885. — Giefers Prakt. Erfahrungen und Rathschläge, die Erbauung neuer Kirchen sowie die Erhaltung und Wiederherstellung, die Ausschmückung und Ausstattung der Kirchen betreffend. 5. Aufl. Paderb. 1873. — R. Bordeaux Traité de la réparation des églises etc. 3e éd. Par. 1888. — Guide pratique pour le bon entretien des objets du culte, par un prêtre de la Comp. de Jésus. 3e éd. Sarlat 1869 (beachtenswerth!). — Heckner Prakt. Handbuch der kirchl. Baukunst. Freib. i. B. 1886. — Bürkner Kirchenschmuck und Kirchengeräth. Gotha 1892. — Von der ältern Litteratur nicht zu übersehen: S. Caroli Borromaei Instructiones fabricae ecclesiarum et suppellectus eccl. Libri II. Nouv. éd. revue et annotée par E. van Drival. Par. et Arras 1855. — Card. Bona Tract. de Sacr. Missae und De rebus liturgicis (Opp., ed. Antw. 1723, p. 105. 193).

[1] Thiers Les principaux autels des églises. Par. 1688. — Heideloff Der christl. Altar. Nürnb. 1838. — A. Schmid Der christl. Altar u. sein Schmuck. Regensb. 1871. — Didron Ann. arch. IV 238. 285; VIII 181; IX 1; XI 80. — Fleury l. c. I. — Münzenberger Zur Kenntniss u. Würdigung der mittelalterl. Altäre Deutschlands. Frankf. a. M. 1885—1887. — Corblet in Revue de l'art chrét. N. S. I 67. — Sieghart Album goth. Altäre des Mittelalters in Oberbayern. Münch. 1862.

[2] Dass solche seit dem ottonischen Zeitalter in Uebung waren, zeigen die Gesta Episc. Virdun. zu 982 (SS. IV 46): ‚tabulam auream ante altare s. Mariae fecit [Wilfirdus Ep.] et ornamentis atque coronis aecclesiae faciem ornabat.'

15. Jahrhundert viele in unseren Kirchen und Museen erhalten haben. Ihnen sind an die Seite zu stellen die zur Erhaltung des Weisszeuges über den Altar gebreiteten Vespertücher *(Stragula, Paludamenta altaris)*; solche aus Weisszeugstickerei kommen schon im 13. Jahrhundert vor (Brandenburg und Kloster Zehdenick).

Mit dem 12. Jahrhundert gewinnt der Altar eine reichere plastische Ausbildung. Die Tragsäulchen und Pfeiler werden sorgfältiger sculptirt, bei den aufgemauerten Altären wird jetzt die Vorderseite durch rundbogige, von Säulchen getragene Arcaturen getheilt (z. B. an dem Marseiller Altar), und es werden Statuetten Christi, Mariae oder anderer Heiligen in die Arcaden gestellt (S. Marguerite bei Dieppe, Avenas, Gallona u. s. f.)[1]. Verkleidungen aus Mosaik, Goldplatten, Malerei kamen hinzu, um die künstlerische Wirkung des Hauptaltars zu erhöhen. Von Abt Suger wird berichtet, dass er in S. Denis einen mit Goldplatten verkleideten, mit kostbaren Edelsteinen und Perlen geschmückten Altar aus Porphyr errichten liess. Für die Entwicklung des Altars entscheidend war aber die Einführung der Altarrückwand *(Retabulum, Rétable, Superfrontale)*, die seit dem 11. und 12. Jahrhundert, und zwar zunächst in der Gestalt einer als Schirmdach für die Reliquien und Bilder dienenden verticalen Platte, auf dem hintern Abtheil *(retro)* der Mensa aufgestellt wurde. Die ältesten Exemplare dieser Retabula sind klein (ungefähr nur 0,60 *m* hoch), beweglich und noch nicht organisch mit dem Altar verbunden, oft in der Form von Diptychen und Triptychen behandelt, zuweilen aus Elfenbein (vgl. I 560, Fig. 442) oder aus edlem Metall, gewöhnlich wol aus Stein oder Holz gearbeitet. Die 976 in Constantinopel gearbeitete, 1105, 1209 und 1345 restaurirte berühmte Pala d'oro in S. Marco zu Venedig ist das älteste und zugleich kostbarste Beispiel solcher Superfrontalien. Eine mit vergoldetem Pergament überzogene Holztafel aus der Wiesenkirche zu Soest (13. Jahrhundert) besitzt das Berliner Museum. Ein kupfernes Retabulum mit Vergoldung kam aus Coblenz nach S. Denis. Im 12. Jahrhundert wurden diese beweglichen Retabula durch unbewegliche ersetzt, deren Grösse und Ornamentation zunächst die gleiche blieb wie die der beweglichen. Zu den ältesten Beispielen derselben zählen das von S. Denis und die steinerne Rückwand in S. Servatius zu Maastricht. Den Uebergang zur Gothik zeigt schon das Schnitzwerk in Loccum mit seinem hausartigen Reliquienschrein (13. Jahrhundert). Reicher ausgebildet ist bereits der Steinbau auf dem Hochaltar in S. Elisabeth zu Marburg (1290). Im ganzen behält der steinerne Altaraufbau die Formen des gothischen Reliquienbehälters bei; er verschwindet in der gothischen Zeit keineswegs gänzlich (schönstes Beispiel in S. Francesco in Bologna, Fig. 273), weicht aber allmählich hinter dem in polychromem Schnitzwerk ausgeführten Holzaltaraufsatz zurück, von dem sich auch schon im 12. Jahrhundert Beispiele finden sollen (in S. Nikolaus in Worms?) Diese Schnitzaltäre zeigen einen von zwei oder mehreren Thürflügeln (*Ostia,* Lieder) flankirten Mitteltheil (Schrein) und heissen daher, je nach der Zahl der Flügel, Diptycha, Triptycha, auch Tetraptycha und Pentaptycha. Den Flügeln wird meist ein Sockel vorgesetzt (Predella, Altarstaffel), auf dem sie ruhen und dem die Renaissance hier und da noch zur Aufnahme der

[1] Bei den Byzantinern sind auf den Altären sogen. *Imagines ourrantes* in Gebrauch gewesen, wie ich deren eines mit dem Bild des hl. Nikolaus aus dem 11. oder 12. Jahrhundert besitze. Andere siehe bei Didron Ann. arch. XXVI 422; XXVII 51.

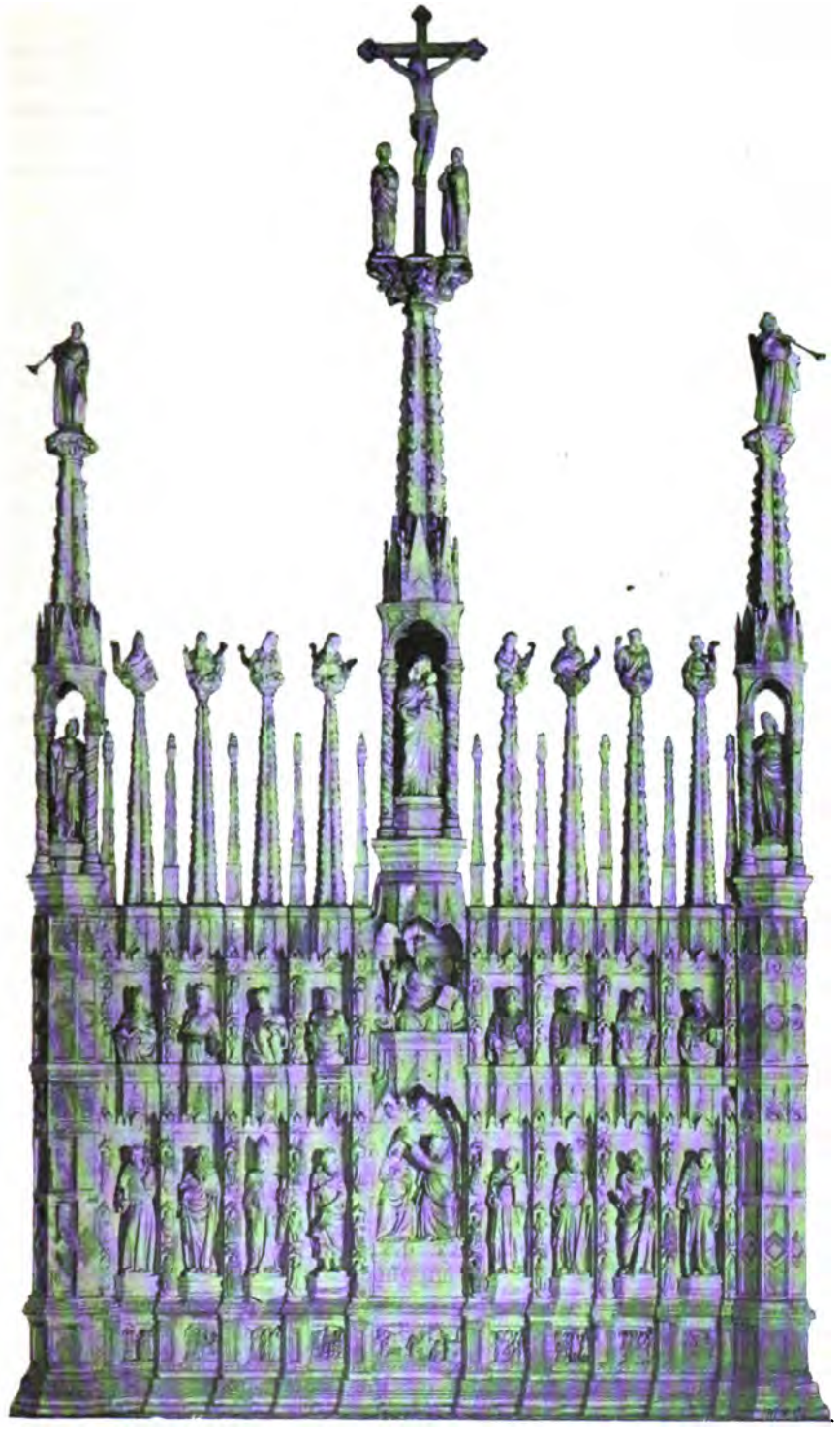


Fig. 273. Hochaltar in S. Francesco zu Bologna.

Leuchter und des Crucifixes Stufen *(Gradini)* vorsetzte. Die reiche Ausbildung dieser gothischen Flügelaltäre ist oben S. 226 geschildert worden.

Ciborien. Auch die über dem Altar erbauten Ciborien oder Tugurien gingen aus der altchristlichen Uebung in die des Mittelalters über, wo sie sich bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts, wenn auch immer seltener werdend, erhielten. In Deutschland werden sie mehr selbständige Kapelleneinbauten, wie das der Uebergangszeit angehörende Steinciborium in der Klosterkirche zu Hamersleben (13. Jahrhundert). Unter den gothischen Ciborienaltären sind die von Marburg, Maulbronn (1501), Prag (1490), Erfurt (1483), Maria-Neustift bei Wien zu nennen. Fraglich ist, ob der als letzter genannte, der Altar von S. Stephan in Mainz, wirklich dem Jahre 1509 angehört oder ein aus Candelabern zusammengesetztes Werk der Zopfzeit ist. In Italien stellen die Ciborien von S. Ambrogio in Mailand, S. Marco in Venedig, S. Stefano bei Fiano[1] Beispiele der romanischen Zeit dar, dasjenige von S. Paolo fuori le mura ist ein berühmtes Werk der Gothik. Die Renaissance cultivirte dann weiter, namentlich in der Schule der della Robbia, den Terracotta- und Majolica-Altar, von denen namentlich in Umbrien und den Marken schöne Beispiele auftreten[2]. Sie bietet aber auch in ihren Marmoraltären schöne Lösungen der Aufgabe, wie in dem von zwei Engeln getragenen in der Cappella Colleoni in S. Maria Maggiore in Bergamo.

Fig. 274. Tragaltar in Melk.

Hochaltar. Der Hochaltar (Frohnaltar, *altare maius, summum altare* oder *principale*) stand in der gothischen Kirche stets unter dem Schlussstein des Chorgewölbes. Die Einführung des Lettners, welcher den für den Chordienst der Geistlichen bestimmten Hochaltar den Augen der Gemeinde entzog, bedingte die Aufstellung eines *altare laicorum* (gewöhnlich Kreuzaltar, *altare s. crucis* genannt) unter dem Chorbogen bezw. vor dem Lettner; über

Trabes. ihm hing an dem den Chorbogen abtrennenden Trabes[3] das grosse, jedem in die Kirche Eintretenden von weitem sichtbare Crucifix. Diese Triumphkreuze (so genannt, weil unter dem Triumphbogen aufgehängt) dürften erst seit dem 12. oder 13. Jahrhundert nachzuweisen sein.

Die Häufung der Altäre in derselben Kirche begegnet uns bereits im karolingisch-ottonischen Zeitalter, wie zahlreiche Inschriften bezeugen. Sie

[1] Bull. d'arch. crist. IV 6, 154.

[2] Vgl. Ans. Anselmi L'antico eremo di S. Girolamo presso Arcevia. Iesi 1886. Zählt Majolica-Altäre auf in Arcevia, Cupramontana, Iesi, Montecassiano, Gradara, Monterubbio, S. Angelo in Vade. Ueber den Terracotta-Altar von S. Chiara in S. Sadino siehe Zeitschrift f. bild. Kunst XIV 151. Gegen diese Majolica-Altäre ist mit Unrecht eingewendet wordet, dass ihr Material den kirchlichen Bestimmungen nicht entspreche. Denn die Entscheidungen der Congr. Rit. von 1880, Jan. 16, und 1888, Dec. 14, bestimmen nur, dass der *Stipes* der fixen Altäre (der Unterbau) aus Natursteinen (nicht *superinducta crusta marmorisatus*) sei. Vgl. dazu Thalhofer Liturg. S. 769. — Archiv f. kathol. Kirchenrecht 1889, S. 372.

[3] Ueber den Trabes siehe Cahier et Martin Mélanges d'arch. III 159. Einen Trabes erwähnt schon Leo Ostiens. III 32; vgl. Petr. Chron. Casin. IV 3 (SS. VII 761).

scheint seit dem 6. Jahrhundert schon eingeführt worden zu sein[1] und wird im Zusammenhang mit dem steigenden Reliquiencultus im 13. Jahrhundert immer stärker. Im Zeitalter des Barocco sieht man nicht selten die ästhetische Wirkung des Innenraumes durch eine über den Zweck weit hinaus schiessende und unschöne Masse von an den Seitenwänden und Säulen angelehnten Seitenaltären gestört.

Hauptsächlich zwischen dem 7. und 14. Jahrhundert treten die sogen. Reise- und Tragaltäre *(altaria portatilia,* auch *gestatoria, itineraria)* auf, ein kleiner Stein, gross genug, um Kelch und Hostie zu tragen, der, in einen Rahmen von Metall oder Holz gespannt, uns meist in einem Reliquienbehälter eingelassen erhalten ist. Die Platte besteht oft aus edlem Stein (Marmor, Porphyr, Onyx, Achat, Amethyst, Verdeantico). Besonders Deutschland ist reich an derartigen Tragaltären, unter denen die *Turrita aedicula* des Königs Arnulf (899) aus S. Emmeram in der Reichen Kapelle zu München, andere zu München, Bamberg, Darmstadt, Paderborn, Siegburg, Merseburg, im Welfenschatz, zu Sayn, Osnabrück, Xanten, Trier (Willibrordsschrein in der Liebfrauenkirche, in romanischer, später gothischer Arbeit), Melk (Fig. 274 u. 275) die interessantesten sind. Auch in Tongern, Conques, Aveyron, Metz finden sich solche. Verschieden davon sind die einer spätern Zeit angehörenden kleinen Klappaltäre aus edlem Metall oder Elfenbein, welche reiche Personen auf ihren Reisen als Andachtsstätten begleiteten. Ein Triptychon in Frankfurt a. M. aus dem 11. Jahrhundert wird als ältestes Exemplar bezeichnet; das Tetraptychon im Salzburger Dom (15. Jahrhundert) und der 0,95 *m* hohe Klappaltar in Mariapfarr im Lungau (1443) gelten als die grössten Exemplare dieser Art; das Reisealtärchen der Königin Maria Stuart in der Reichen Kapelle zu München (kölnische Arbeit des 14. Jahrhunderts) ist eines der schönsten. Die meisten dieser Altärchen sind der Madonna gewidmet[2].

Tragaltäre.

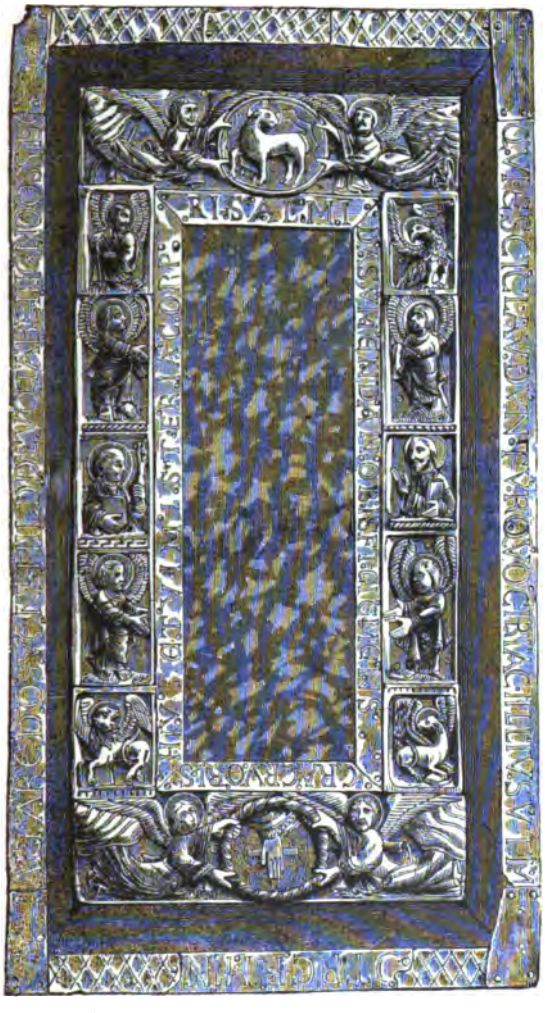


Fig. 275. Vom Tragaltar in Melk.

[1] Cancellieri Secret. p. 752 sq.

[2] Ueber die Tragaltäre siehe Cancellieri

Auf Ciborienaltären der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends (S. Nereo ed Achilleo, S. Giorgio in Velabro, S. Maria in Toscanella erscheint als Abschluss zuweilen (nicht immer, wie Traù [vgl. Fig. 276], S. Clemente und S. Agnese fuori le mura zeigen) ein Kreuz, wie ein solches auch nach dem Visitationsprotocoll von 812 inmitten der Lichterkrone in der Michaeliskirche zu Staffelsee hing. Seit das Retabulum auftritt, pflegt es das Kreuz zu tragen, das aber auch oft (seit dem 13. Jahrhundert regelmässig) auf dem Altartisch selbst steht (Tragaltar des hl. Meinwerk in Paderborn, 11. Jahrhundert). Prachtkreuze von grosser Schönheit finden sich in den Stiftskirchen zu Essen (ottonische Zeit), Aachen u. s. f.; eines der schönsten ist das grosse Reliquienkreuz des Königs Ottokar von Böhmen (1278) im Regensburger Domschatz. Die älteren Kreuze hatten kein Bild des Gekreuzigten; erst seit dem karolingischen Zeitalter tritt dies anscheinend auf (so schenkte Leo III [795 bis 816] S. Peter mehrere prächtige Crucifixe — *crucifixum ex argento purissimo,* sagt der Lib. pontif. Diese ältesten Crucifixbilder sind wol meist nur durch Gravirung oder Emaillirung, oder auf der Rückseite (so auf dem Lotharkreuz in Aachen und noch auf dem Ottokarkreuz) angebracht. Allmählich, häufiger wol erst seit dem 11. und 12. Jahrhundert, wird der Körper des Gekreuzigten ganz herausgearbeitet. Den Uebergang der einen zu der andern Uebung zeigt das Kreuz in S. Maria in Lyskirchen zu Köln[1], wo ein Crucifix des 12. Jahrhunderts über eine Gravirung mit dem ältern befestigt ist. Die Angabe, dass die ursprünglich hinter dem Kreuzaltar in S. Michael zu Hildesheim aufgestellte Bernward-Säule ein Crucifix getragen, dürfte irrthümlich sein; es wird sich auch hier nur um ein Kreuz gehandelt haben.

Fig. 276. Ciboriumsaltar im Dom zu Traù. (Nach dem Atlas kirchl. Denkmäler des Mittelalters im österreich. Kaiserstaat.)

Seit das Ciborium in Abnahme kommt, tritt, bei den gothischen Altären, ein anderer Modus ein, durch welchen der Altar vor Wind und Störung gewahrt wird. Der Altar ist von beiden Seiten und an der Rückwand von Teppichen *(Cortinae)* umgeben, welche von eleganten, Engel oder Kerzen

l. c. p. 135 (wo auf die heidnischen *Portatilia* mit *Simulacra* hingewiesen wird). Mabillon. Praef. I in saec. III SS. Ord. s. Bened. n. 78. — Kaiser Diss. hist. eccl. de alt. port. Ienae 1695. — Darcel Les autels port. (Didron Annales archéologiques XVI 77; ebd. IV 289). — Aus'm Weerth Kunstdenkm. d. Rheinl. II 51. — Abel Bulletin Mos. VI 82. 137. 178; VII 179.

[1] F. Bock Das heilige Köln Taf. 36 [104].

tragenden Säulchen gestützt sind (so in den Kathedralen von Paris, Amiens, Arras, S. Denis, auf dem Bilde des van Eyck in London u. s. f.). Diese Disposition erweist sich als äusserst graziös. Die Vorderseite bleibt frei und erhält nur in der Fastenzeit eine den Altar verhüllende Decke (Fastentuch, *Cortina quadragesimalis* [1]). Vielleicht war schon das sogen. Bahrtuch der Richmondis von Aducht († 1350) in S. Aposteln zu Köln, welches romanische Bemalung aufweist, ein solches Fastentuch. Berühmt ist das Hungertuch aus Zittau, jetzt in Dresden, mit 108 biblischen Bildern, das Palmtuch in Güglingen, ebenfalls mit biblischen Bildern. Dem 15. Jahrhundert gehört das Fastentuch in Freiburg i. B. an.

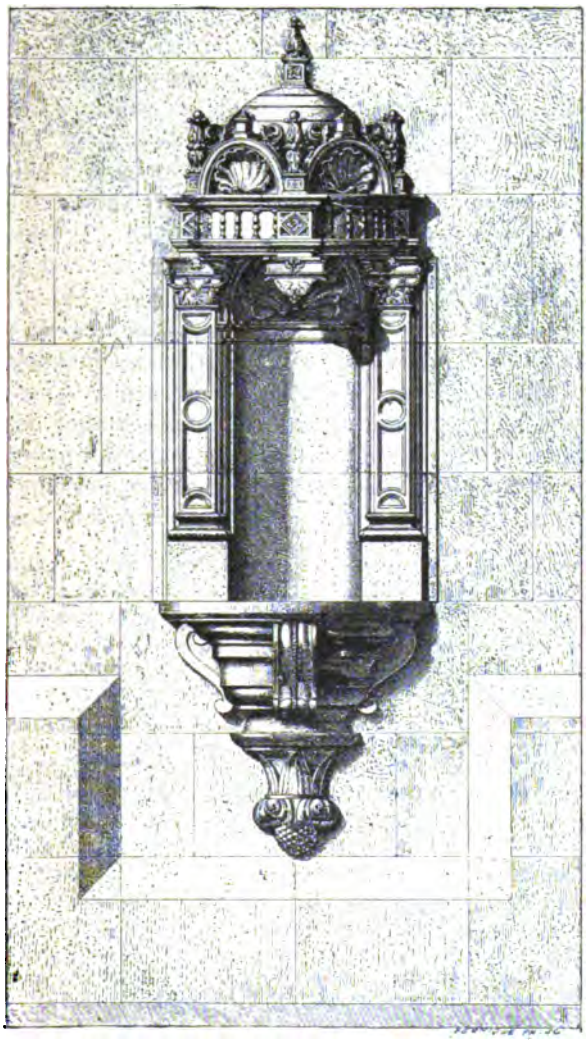


Fig. 277. Brunnen der Kirche von Moret. (Aus M. Mallet, Cours d'archéologie religieuse. Paris, Ch. Poussielgue.)

In Verbindung mit dem Altar stehen verschiedene Vorrichtungen, die der Chor aufweist: der Credenztisch *(Credentia)* der gothischen Zeit, auf welchem die für die heilige Feier nothwendigen Gefässe und Geräthe aufgestellt sind; meist ein hölzerner Tisch oder auch, wie im Magdeburger Dom, eine Marmortafel (?). Der Ablutio und der Reinigung der heiligen Gefässe diente die Piscina, entweder ein einfacher in der Chorwand angebrachter Abfluss oder eine künstlerisch gestaltete Nische, wie in Weissenburg und Moret (Fig. 277). Die Piscinen fallen weg oder werden zu anderen Zwecken verwendet, seit die Ablutio am Altare genommen wird (14. Jahrhundert).

Credenztisch.

Piscina.

Für die Aufbewahrung der *Sacra Species* hatte schon die altchristliche Zeit (I 527) eine künstlerische Lösung in der eucharistischen Taube gefunden, welcher auch die karolingisch-ottonische und frühromanische Zeit nach Ausweis der uns erhaltenen Exemplare von emaillirten Peristerä treu geblieben ist [2]. Die an einer Kette über dem Altar aufgehängte Taube wurde

Eucharist. Taube.

[1] Vgl. Durandus Rat I c. 3, n. 35: ‚velum quod sacrarium a clero dividit.'

[2] Schon das Concil. Const. 536, art. 5, erwähnt χρυσᾶς τε καὶ ἀργυρᾶς περιστερᾶς

während der liturgischen Handlung herabgelassen, wie es uns der Titurel (Str. 23—25, 70) beschreibt, — eine Sitte, die sich in Frankreich stellenweise bis ins 18. Jahrhundert erhalten hat. Neben der Taube waren auch cylindrische Büchsen *(Pyxidae, Capsae)* aus Holz, Elfenbein oder Metall, emaillirtem Kupfer u. s. f. in Gebrauch. Die Suspensio einer solchen Pyxis ist auf der Ansicht des alten Altars von Arras dargestellt (s. oben); erhalten haben sich solche Pyxiden in Reichenau (11. Jahrhundert), Frankfurt, Sigmaringen u. s. f. Diese *Capsae ad officium sacerdotale,* wie sie schon in der Correspondenz des hl. Bonifatius[1] erwähnt sind, hatten zuweilen die Gestalt eines Thürmchens *(Turris, Turriculum),* d. h. wol eine zeltartige über dem Gefäss aufsteigende Bedachung[2]. Wo kein Ciborium den Altar überstieg, wurde die Suspensio durch einen über dem letztern schwebenden Krummstab erzielt (vgl. Fig. 278). Die Suspensio war aber offenbar keineswegs die allgemeine Regel. Schon eine conciliarische Bestimmung des 9. Jahrhunderts[3] spricht von der Aufstellung der Pyxiden mit dem Leib des Herrn auf dem Altar selbst, und im 12. Jahrhundert hören wir von Abt Rupert von Deutz, dass das Sacrament in einer in der Wand ausgehöhlten, inwendig mit Holz verkleideten und mit einem Schloss versehenen Nische *(Armarium)* bewahrt wurde[4]. Solche Nischen werden in romanischen Kirchen noch angetroffen, auch ist mir nicht unwahrscheinlich, dass der in lothringischen und, wie es scheint, schottischen Kirchen vorzugsweise angetroffene *Oculus*[5] ausser seiner gewöhnlichen Bestimmung (nämlich das Licht für den Kirchhof aufzunehmen) zuweilen auch das Sacrament aufnahm. Schon seit Ende des 12. Jahrhunderts aber begegnen wir auch der geschlossenen *Custodia* auf dem Altar[6]; sie wich wenigstens in Deutschland seit dem

Sacramentshaus.

χρεμαμένας ὑπεράνω τῶν θείων κολυμβηθρῶν καὶ θυσιαστηρίων (vgl. Augusti Denkwürdigk. XII 41); aber die von Laib u. Schwarz S. 28 sowie von Otte I 238 betonte Erwähnung der *Columbae* unter den Geschenken Constantins d. Gr. (im Pontificalbuch) ist meiner Ueberzeugung nach auch wieder ein Beispiel dafür, dass die Recension des 6. Jahrhunderts Einrichtungen ihrer Zeit ins 4. Jahrhundert zurückverlegte. Ueber eucharistische Gefässe siehe Corblet in Revue de l'art chrét. N. S. IV 49. Ueber die liturgischen Tauben Schnütgen B. J. LXXXIII 201. — Lörsch in Zeitschr. f. christl. Kunst I 109.

[1] Ep. 130, ed. Würdtwein.

[2] Otte I 237 citirt aus Martène Thes. anecd. V 95 eine Stelle der ‚Expositio brevis lit. Gallic.': ‚Corpus vero Domini ideo defertur in turribus, quia monumentum Domini in similitudinem turris foret scissum in petra', als dem 6. Jahrhundert angehörend, was mir ebenso zweifelhaft ist wie die Notiz des Flodoard. Hist. Remens. I 16, nach welcher der hl. Remigius bereits ein goldenes Gefäss zur Herstellung eines Tabernakels in Form eines Thurmes geschenkt habe. Zuverlässiger wird desselben Angabe sein (II c. 6), dass Erzbischof Lando 645 einen goldenen Thurm für den Altar des Reimser Domes stiftete. — Verzeichniss solcher Pyxiden bei Otte I 238.

[3] Syn. Remens. a. 867: ‚Super altare nil ponatur, nisi capsae et reliquiae, aut forte quattuor Evangelia et buxida cum corpore Domini ad infirmos.' Diese auf Leo's IV (847—855) Homil. de cura pastorali zurückgehende Bestimmung wird im 11. Jahrhundert wiederholt (Serm. syn. saec. XI, bei Hartzheim II 2, angef. bei Jakob[4] S. 151).

[4] Rupert. Tuit. bei Migne CLXX 337.

[5] Der *Oculus* ist eine bald runde bald als Drei- oder Vierpass gebildete Oeffnung, welche meist die Chor-, selten die Schiffswand durchbricht und auf das Coemeterium hinausgeht. Ich habe ihn in Lothringen an zwanzig gothischen bezw. spätgothischen Kirchen nachgewiesen (Kunst u. Alterth. in Elsass-Lothring. IV 107). Schon Boulanger (‚Austras.' 1853, p. 395) hatte ihn als Tabernakel erklärt. Ein Oculus in Orval trug noch 1746 ein brennendes Licht (Reise des Dom de Guyton bei Barthélemy Messag. des sciences hist. de Gand [citirt Revue de l'art chrét. 1886, p. 844]). Vgl. noch dazu Prost Ceremon. Ep. Met. Preuv. p. 79. — Abel Mém. Mos. VI 200 s. — De Lasteyrie S. Martin de Tours p. 49. — Mortel Cath. de Paris p. 45. — Congrès arch. de Metz 1846, p. 13.

[6] Constit. des Bischofs von Soissons von 1198: ‚In pulchriori parte altaris cum summa diligentia et honestate sub clave sacrosanctum

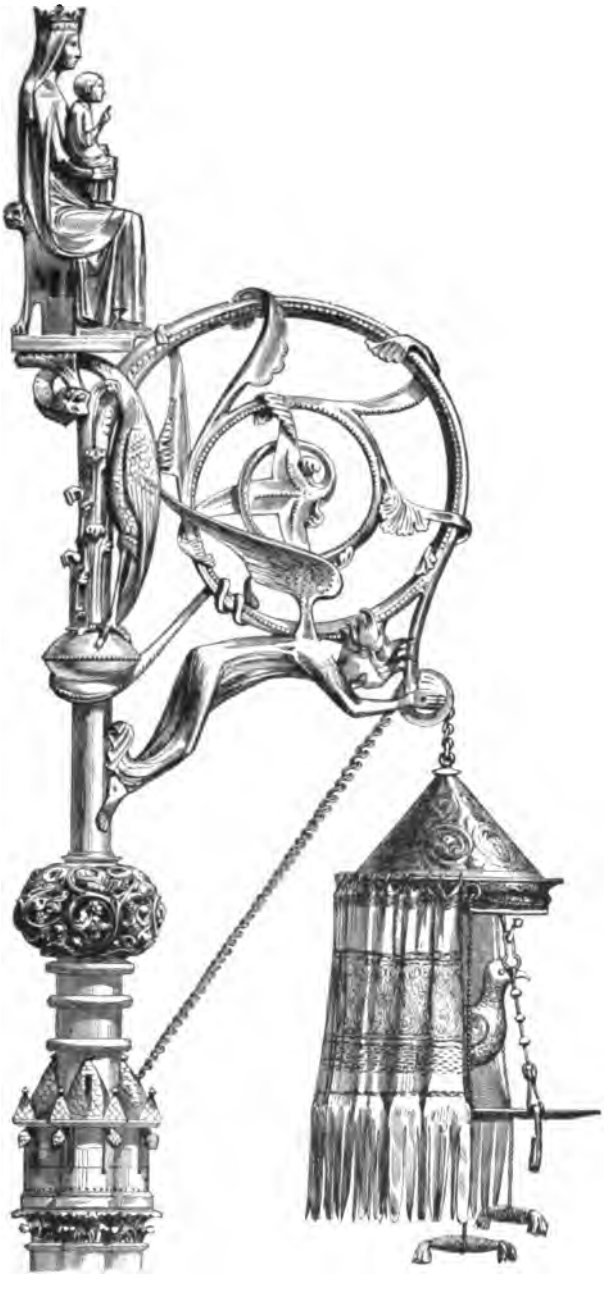


Fig. 278. Suspension der eucharist. Taube. (Nach Viollet-le-Duc.)

13. Jahrhundert dem in der Wand des Chors, und zwar stets an der Evangelienseite, angebrachten Sacramentshäuschen oder Tabernakel (Herrgottshäuschen, Gotteshüttchen, Frohnwalmegenannt)[1]. Ihre früheste Form ist die noch aus der romanischen Zeit übernommene von einfachen Wandschränkchen (z. B. in Steinbach bei Bibra, 13. Jahrhundert), denen dann die Gothik Zierden anblendet, indem sie die Nische mit Fialen und Wimpergen besetzt und die Oeffnung selbst als Spitzbogen bildet und profilirt. Zu Seiten oder unter dem vorspringenden Mittelstück erscheinen die Engel mit dem Spruchband: *Ecce panis angelorum:* ein ewig dankbares Sujet, welches den mittelalterlichen Bildhauern zu manchen graziösen Schöpfungen Anlass bot (Maria-Stiegen zu Wien, S. Blasien zu Münden). Vielfach aber tritt das Sacramentshaus in der Gestalt eines Thurmes aus der Wandfläche heraus, entweder noch mit ihr

Corpus Domini custodiatur' (Harduin. Conc. IV 1939, n. 7). Vgl. Concil. gener. XII (1215): ‚Statuimus, ut in cunctis ecclesiis Chrisma et Eucharistia sub fideli custodia clavibus adhibitis conserventur.' Auf einen auf dem Altar stehenden, jedenfalls verschlossenen Tabernakel scheint auch Concil. Trevir. 1227 (Hartzheim III 527) sich zu beziehen: ‚et in tali vase, quod cum ipso Sacramento non valeat leviter asportari.'

[1] Vgl. Laib u. Schwarz S. 72 ff. — Jakob [4] S. 161 f. — Frommer in Mittheil. der k. k. Centralcomm. XV, p. cxliii. — Otte I 243 f.

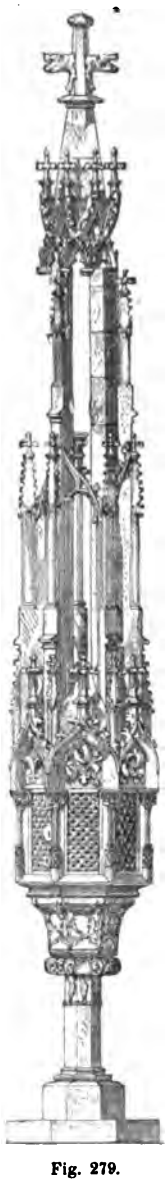


Fig. 279.
Goth. Sacramentshäuschen in Drosendorf (Niederösterr.). (Nach d. Atlas kirchl. Denkmäler d. Mittelalters im österreich. Kaiserstaat.)

verbunden (eines der ältesten aus der Uebergangszeit zu Hameln) oder vollkommen frei stehend (vgl. Fig. 279), in Fialen ausladend, die zuweilen bis hoch an das Gewölbe ragen, ja der Uebermuth der Bildnerei lässt sie sogar ‚höher als die Kirch' wie die Spitze einer ins Unendliche wachsenden Pflanze emporschiessen und oben umbiegen (Altbreisach; Ulm, ca. 1472 — ob von Jörg Syrlin dem Aeltern?; am berühmtesten Adam Kraffts Tabernakel in S. Lorenz zu Nürnberg, 1496—1500, 20 *m* hoch).

Die eigentliche Heimat der Tabernakel ist Deutschland. Aber sie fehlen auch in Italien nicht. Aus dem 13. bis 15. Jahrhundert bieten S. Clemente in Rom, der Dom von Mailand, S. Cosma e Damiano, S. Cecilia in Rom[1] schöne Beispiele gothischer Wandnischen, bei denen zum Theil cosmatische Arbeit in Anwendung kommt. Diese Wandtabernakel trifft man auch noch im Zeitalter der italienischen Renaissance; dagegen dürften die freistehenden Turres in Italien kaum vorkommen. Erst gegen Ausgang des Mittelalters findet sich die Verbindung des Tabernakels mit dem Altaraufsatz (S. Clarenaltar in Köln, Landshut, Schleswig, Doberan), woraus dann die heutige Disposition hervorgegangen ist, nach welcher die Aufbewahrung der Eucharistie in dem auf dem Altar aufgestellten Tabernakel Vorschrift ist[2].

II.

Heilige Gefässe. Kelch.

Unter den heiligen Gefässen *(vasa sacra,* speciell *vasa et instrumenta eucharistica)* ist der Kelch das vornehmste. Wir haben die altchristlichen Gestaltungen desselben kennen gelernt (I 515). In den Zeiten der Barbarei konnte die Armuth oft nur über hölzerne, bleierne oder hörnerne Kelche verfügen; sie kamen allmählich in Abnahme und wurden durch Concilien und Päpste verboten[3]. Die karolingische Zeit kannte schon Kelche aus kostbarem Gestein; Hincmar von Laon wird 871 vorgeworfen, er habe einen mit Gold und Diamanten gezierten Kelch aus Onyx, ein Geschenk Kaiser Karls des Kahlen, entwendet. Abt Suger beschaffte für seinen Altar einen Sardonyxkelch, neben welchem die Abtei S. Denis noch einen gravirten Achatkelch und einen solchen aus Bergkrystall besass. Aber das waren doch Ausnahmen. Die Regel

[1] Fleury II pl. 122.

[2] Die ersten Erlasse betreffs der Tabernakelaufsätze sind von Innocenz III 1215 und Honorius III 1219; vgl. ‚Kirchenschmuck' VIII 45; XI 9.

[3] Concil. Nicaen. 787 verbot ‚de cornu bovis quod de sanguine sunt'; ebenso das Concil von Calchut 789. Die hölzernen, gläsernen und bleiernen verbot das Concil. Remens. 803 und danach allgemein Papst Leo IV: ‚nullus in ligneo, plumbeo et vitreo calice audeat missam celebrare.' Concil. Tibur. 811. Seither sind dieselben gänzlich ausser Uebung gekommen.

blieb der Kelch aus edlem Metall, Silber oder Gold, oder wenigstens innen vergoldetem Kupfer.

Der eigentliche Messkelch erinnert in seinen frühesten uns überkommenen Formen (Kelch aus Chelles, I Fig. 406: Tassilokelch, I Fig. 475; Werdener Kelch, Anfang des 9. Jahrhunderts [1]) durchaus an die Pocula der Alten, doch scheinen nach der Darstellung des Celebrans auf dem Frankfurter Elfenbein auch gehenkelte Kelche *(Calices pteroti)* noch im 9. oder 10. Jahrhundert in Uebung gewesen zu sein [2]. Erhalten sind aus der romanischen Zeit sehr wenige, hauptsächlich nur Grabkelche, welche Bischöfen und Priestern ins Grab gelegt wurden und unter denen die Trierer von besonderer Bedeutung sind (Silberkelch des Erzbischofs Udo, 1078; Grabkelch des Bischofs Hegilo von Hildesheim, 1079; des Bischofs Friedrich von Münster, 1084). Diese Kelche haben meist einen trichterförmigen Fuss, einen Knauf, der durch einen Perlstab mit der Cuppa verbunden ist. Häufiger sind uns Ministerial- oder Speisekelche der romanischen Zeit erhalten, welche hauptsächlich bis zur Abschaffung der Communion unter beiden Gestalten (13. Jahrhundert) im Gebrauch waren, aber auch für die Distribution der heiligen Communion an die Gläubigen später noch verwendet wurden. Aus dem 10. Jahrhundert haben wir noch den Speisekelch des Bischofs Gozelin von Toul (Kuppe in Nancy) [3], aus dem 12. den berühmten Kelch aus Wilten in Tirol, denjenigen Sugers in S. Denis; aus dem 13. den von S. Peter in Salzburg — alles Henkelkelche *(Calices ansati)*, deren Oberfläche meist mit gravirten und emaillirten Darstellungen besetzt ist und an deren Rand sich zum Theil (Wilten) Inschriften hinziehen. Prachtkelche dieser Art ohne Henkel bewahren die S. Godehardskirche zu Hildesheim (Geschenk des Bischofs Bernward, 1153), S. Aposteln zu Köln (13. Jahrhundert), das Kloster Zehdenick, der Dom zu Regensburg. Höchst merkwürdig sind noch die gehenkelten Kelche von S. Denis (der schon erwähnte aus Sardonyx) [4], S. Gérard de Mansuy, um 994 [5], Ardagh (Grabschaft Limerick, 10.—11. Jahrhundert), S. Marco in Venedig [6], S. Josse-sur-Mer [7]; die ungehenkelten von Venedig [8], der des hl. Bernhard (Zeichnung von 1725) [9], die Kelche von S. Isidor, Le Mans, Toledo [10], der mit arabischen Reliefs geschmückte, in einem ebenso gearbeiteten Etui bewahrte Kelch von Braga (12. Jahrhundert) [11], derjenige von Coimbra [12], derjenige der Sammlung Basi-

Fig. 280. Gothischer Kelch im Franciscanerkloster zu Ofen. (Aus Atlas kirchlicher Denkmäler des Mittelalters im österreichischen Kaiserstaat.)

[1] Bei Aus'm Weerth Kunstdenkm. Taf. 27 [4]. Otte I 221, Fig. 28. Fleury IV pl. 295.

[2] Vgl. Fleury IV pl. 184—187 die Abbildung einer Reihe gehenkelter Kelche, zum Theil aus Glas, welche dem 6.—7. Jahrhundert zugeschrieben werden.

[3] Fleury pl. 298.

[4] Ibid. pl. 296.

[5] Ibid. pl. 297.

[6] Ibid. pl. 300. 301. 302. 303. 304.

[7] Ibid. pl. 311.

[8] Ibid. pl. 305. 306. 307. 308.

[9] Ibid. pl. 312.

[10] Ibid. pl. 313.

[11] Ibid. pl. 314.

[12] Ibid. pl. 315.

lewski[1], der Kelch von Perciaslavl mit slawischen Inschriften[2], die vaticanischen Reisekelche[3] u. s. f.

Die Gothik unterwirft, dem Gesetze ihrer Architektur gehorchend, auch den Kelch mannigfachen Veränderungen. Der Fuss, bisher kreisrund behandelt, wird zur sechsblätterigen Rose, welche in einen polygonen Ständer emporsteigt. Die bisher plattgedrückte Kugel des Knaufes erhält Einkerbungen oder lässt aus dem Nodus quadratische, übereck gestellte Zapfen *(Rotuli)* heraustreten; die Kuppe ist nicht mehr eine Halbkugel, sondern wird kegelförmig und gewinnt zuletzt die ausgeschweifte Form der Glockenblume. Kurz, die verticale Richtung siegt auch hier über die horizontale (vgl. Fig. 280). Die Inschriften verlassen den Rand der Kuppe, um hauptsächlich am Fusse des Kelches zu erscheinen, wo auch das Signaculum (das Kreuz) angebracht ist. Den Uebergang von der romanischen zur gothischen Form repräsentiren einige Kelche des 13. Jahrhunderts, wie der von Fritzlar[4] und der fürstenbergische zu Villingen[5], wo Kuppe und Fuss noch kreisrund sind, aber der Knauf bereits die gothisirende Ausladung in Rotuli zeigt. Datirte gothische Kelche sind sehr selten; zu den ältesten gehört der des Karthäuserpriors Winandus (ca. 1380) im Besitz von Professor Kraus in Freiburg; von 1350 datirt ist der von Admont, noch älter der Prachtkelch von Klosterneuburg (1337). Die Kelche des 14. Jahrhunderts stellen an dem Nodus und am Fusse gerne die mit dem Opfer der heiligen Messe in Beziehung stehenden Geheimnisse oder Symbole dar, wie das Osterlamm, das Opfer Abels, die vier Paradiesesströme, Weintrauben oder Weizenähren. Im 15. Jahrhundert wird die Decoration reicher, oft feiner, aber auch überladener. Die Anfügung kleiner Arcaturen, ja selbst Statuetten und Spitzgiebel an dem Nodus macht den Gebrauch dieser spätgothischen Kelche nicht bequemer. Am Fusse treten jetzt mit Vorliebe Passionsscenen auf.

Der Kelch der Renaissance steigt noch höher empor (die älteren gothischen Kelche sind noch niedrig) und entfernt sich noch weiter von der strengen Behandlung des hohen Mittelalters. Die ausgeschweifte Kuppe wird mit Emaillen und Ciselirungen bedeckt, reliefirte oder ganz herausgearbeitete Figürchen, spielende Putti, umgeben den Knauf, der Ständer wird bald wie eine Barocksäule behandelt oder zur Karyatide umgebildet, der Fuss wird in willkürlicher Weise getheilt. Der angeblich von Anna de Bretagne 1506 der Kirche S. Jean-du-Doigt geschenkte Kelch ist vielleicht das reichste Muster eines Frührenaissancekelches[6]. Noch weiter entfernen sich von dem alten Ernst die oft so zierlichen und graziösen, mit echten und falschen Steinen oder mit Email übergossenen Kelche des Barock- und Rococcozeitalters, mit denen unsere Kirchen und Schatzkammern sich füllten, nachdem der Dreissigjährige Krieg mit den meisten kostbaren Gefässen der ältern Zeit aufgeräumt hatte.

Patene. Wie der Kelch, so ist auch die Patene (I 516) der Gegenstand künstlerischer Behandlung geblieben. Die älteste uns erhaltene (zu dem Ludgerus-Kelch in Werden gehörend, aus dem 9. Jahrhundert) hat eine Vertiefung mit Fuss und die Inschrift um den Rand; wulstig gerändert ist auch die auf dem Frankfurter Elfenbein abgebildete. Die Wiltener Patene zeigt Passionsscenen, die

[1] Ibid. pl. 316. [2] Ibid. pl. 322. [3] Kraus Kunstdenkm. d. Grossherzogth. Baden II Taf. 18.
[4] Ibid. pl. 320. [5] Ibid. pl. 323. [6] Didron Ann. arch. XIX 328.

des Salzburger Henkelkelchs in der Mitte das Agnus Dei, umgeben von einer die Personen des Abendmahls in Brustbildern darstellenden dreizehntheiligen Rose [1]. Die Bernwards-Patene im Welfenschatz (Fig. 281) bietet eine Maiestas Domini zwischen die vier evangelistischen Zeichen und die vier Haupttugenden vorstellenden Medaillons. Mit Steinen besetzt sind die Patene des hl. Gozelin zu Nancy [2] und die im Louvre [3]. Die Patene in der Collection Stein zu Toledo [4] hat das Agnus Dei mit umlaufender Inschrift, die Basilewski'sche [5] das Opfer Abels und Melchisedechs, die von Fritzlar den Salvator mundi auf dem Fries mit Inschriften und reich ornamentirtem Rande [6]. Eine griechische Patene in S. Marco in Venedig zeigt in Gold und Email das Brustbild Christi mit den Einsetzungsworten [7], sicilianische Patenen haben das Lamm Gottes mit dem Kreuz auf dem Throne liegend [8]. Den Salvator zeigt auch die Bernwards-

Fig. 281. Bernwards-Patene im Welfenschatz.

Patene in Hildesheim [9]. Die gothischen Patenen sind meist einfacher als diese reichen romanischen Prachtstücke. Ihre Ornamentation beschränkt sich gewöhnlich auf ein in einen Kreis oder in ein Vierblatt eingravirtes Agnus Dei oder die Hand Gottes (Patene im Dom zu Troyes) oder auf ein einfaches Kreuz am Rand der Platte. Auch fehlt die Ornamentation zuweilen gänzlich.

Von den Kelchpatenen verschieden sind die viel grösseren Abendmahlsschüsseln *(Patenae ministeriales)*, deren uns jetzt aus dem Rheinland mehrere, dem 12. Jahrhundert angehörende bekannt sind: die Trierer mit der Parabel vom barmherzigen Samaritan, die Aachener mit der Legende der hl. Ursula, die Xantener mit der Personification der göttlichen Weisheit und den sieben

[1] Fleury pl. 318. [2] Ibid. pl. 298. [5] Ibid. pl. 316. [6] Ibid. pl. 320.
[3] Ibid. pl. 309. [7] Ibid. pl. 325. [8] Ibid. pl. 326.
[4] Ibid. pl. 313. [9] Ibid. pl. 327.

Gaben des Heiligen Geistes. Ihnen verwandt sind die Bassins von Gent und die im Welfenschatz und in Königsberg. Die griechische Abendmahlsschüssel in Halberstadt kam 1205 aus Constantinopel dorthin; sie zeigt eine reliefirte Passionsgruppe zwischen Michael und Gabriel. Die Oblatenschüssel in Hildesheim hat nur emaillirte Randverzierungen[1]. Von diesen Abendmahlsschüsseln waren die *Patenae chrismales* verschieden, deren der Liber pontificalis gedenkt. Neben ihnen gab es noch *Patenae offertoriae* zur Aufnahme der Oblaten der Gläubigen.

Oblateneisen.

Auch die Oblateneisen (Hostienformen, *Ferrum characteratum* oder *oblatarum)* hatten eine künstlerische Gestaltung. Nach Honorius von Autun[2] trugen sie die *‚imago Domini cum litteris‘*, im 13. Jahrhundert gewöhnlich das Bild des Gekreuzigten mit dem Kreuzestitel oder (wie ein Exemplar des Musée Cluny) die Bilder Christi und der Apostel.

Aus den Speisekelchen entwickelte sich das mit einem Deckel bezw. das mit einem Pyramidaldach gedeckte Ciborium der Gothik, in welchem noch heute die *Sacra Species* bewahrt wird. Mit der Einführung des öffentlichen Cultes des Altarssacraments in dem zuerst durch die Canoniker von Lüttich 1247 gefeierten, 1311 durch Clemens V bestätigten, aber erst 1316 durch Papst Johannes XXII allgemein eingeführten Frohnleichnamsfest *(Corpus Christi)* hängt die öffentliche Ausstellung und das Umtragen der Eucharistie in Processionen zusammen. Von letzteren ist zuerst 1320 auf dem Concil zu Sens, dann im Karthäusercartular von 1330 Rede. Die öffentliche Exposition wurde erst 1592 durch Papst Clemens VIII vorgeschrieben. Diesen Zwecken dienten die Monstranzen, die selbstverständlich erst nach 1316 aufkommen; den Uebergang zu ihnen bilden die erwähnten mit Pyramidaldach gedeckten Ciborien (wie das von S. Johann zu Köln[3]); die Neuerung besteht darin, dass an die Stelle der Kuppe ein

Monstranzen.

Fig. 282. Monstranz (Cylinderform). (Aus M. Mallet, Cours d'archéologie religieuse. Paris, Ch. Poussielgue.)

[1] Vgl. für diese Schüsseln Jos. Aldenkirchen Drei lit. Schüsseln des Mittelalters (B. J. LXXV [1883] 54). — J. B. de Bethune Revue de l'art chrét. IV (1886) 4, 325. — Frimmel Mitth. d. k. k. Centralcomm. N. F. XII 1. — Prou Gaz. arch. XI 38. — Kraus Christl. Inschr. der Rheinl. II Nr. 407. 491. 653.

[2] Gemm. anim. I c. 35.

[3] Otte I 240, Fig. 87.

cylindrisches oder polygones Krystallglas tritt, in welchem die grosse Hostie auf einer halbmondförmigen Zwinge *(Lunula)* ruht. Dieser Krystallcylinder steht inmitten eines gothischen Aufbaues, der den Querdurchschnitt einer Kirche wiedergibt, und wird von einem Fusse wie der Kelch, mit Ständer und Knauf, getragen. Den obern Abschluss bildet eine mit dem Kreuz gekrönte Pyramide (vgl. Fig. 282). Die Spätgothik gibt, den architektonischen Formen folgend, diesem Schaugefäss immer exuberantere Gestaltung[1]. An die Stelle des Cylinders setzt die Renaissance eine runde, von Flammen umgebene Sonne. Ein Muster dieser Sonnenmonstranzen ist diejenige Karls V in Aachen[2], in der noch ein Nachklang des gothischen Aufbaues erhalten ist. Der Barocco beseitigt auch diese, und man gelangt schliesslich zu den hässlichen, nur eine grosse flammende Sonne vorstellenden Monstranzen des 18. Jahrhunderts. Unter den gothischen Monstranzen sind im Rheinland diejenigen von Xanten, Vallendar, Köln (Domschatz), Calcar; in Westfalen die zu Bocholt, Anholt; in Baden die von Tiefenbronn bei Pforzheim; in Tirol eine von Bozen; in Frankreich die im Domschatz zu Reims, im Hôtel Cluny, in der Collection Soltykoff zu Paris (Louvre) berühmt[3].

Fig. 283. Messkännchen aus Krystall. Im Schatz von S. Marco in Venedig.

In nächster Beziehung zu dem Kelche stehen die Messkännchen *(Ampullae)*, in denen wir eine Fortsetzung der I 517 beschriebenen altchristlichen Amulae zu sehen haben. Ganz irrthümlich ist die Ansicht Otte's (I 251), dass diese Ampullen erst in spätgothischer Zeit einen bestimmten Typus gewonnen hätten. Die Untersuchungen Cahiers und Fleurys[4] haben im Gegentheil aufgewiesen, dass schon das karolingische Zeitalter diesen Gefässen eine künstlerische Gestaltung gegeben. Dann etablirt sich in Sicilien eine Fabrication von Krystallphiolen mit kostbarer Einfassung; ein prächtiges Exemplar solcher Arbeiten bietet die Burette von S. Marco in Venedig (Fig. 283), welche das Datum des Imans El Aziz Billah, der 975—996 über Sicilien regierte, trägt[5]. Verwandt sind die schönen Ampullen Sugers in S. Denis und von Grandmont (jetzt in S. Georges des Landes), das Sugersche Sardonyxgefäss im Louvre, alles Arbeiten des 12. Jahrhunderts[6], dann neben diesen Krystallgefässen die bizarren, aber charaktervollen Metallphiolen des Venetianer Domschatzes[7]. Zahlreiche Arbeiten dieser Art in Email gingen aus den Ateliers von Limoges hervor. Im 14. und 15. Jahrhundert entfernt sich die Form der Buretten von der bisherigen Einfachheit immer mehr; eine Aachener Ampulle nimmt die Gestalt eines Engels mit geöffneten Flügeln an; in dem Schatzverzeichniss des Herzogs von Anjou (1360) finden wir emaillirte sechseckige Phiolen, die auf jeder Seite ein Apostelbild tragen. Seit dem 14. Jahrhundert treffen wir

Messkännchen.

[1] Vgl. die Freisinger Monstranz bei Otte I 241, Fig. 88.

[2] Cahier et Martin Mél. I 112, pl. 18.

[3] Ibid. pl. 20. — Vgl. betreffs der Monstranzen C. Weiss in Mitth. d. k. k. Centralcomm. I 206. Reiches Material bei Aus'm Weerth Kunstd. I—III und Chr. Wilh. Schmidt Kirchenmöbel und Utensilien aus dem Mittelalter in den Diöcesen Cöln, Trier und Münster. Trier 1869. — Didron Ann. arch. XI 317.

[4] Cahier Mél., Bibl. p. 296. Fleury IV 173.

[5] Fleury pl. 334.

[6] Ibid. pl. 335—336.

[7] Ibid. pl. 337.

auch die Beisetzung der Buchstaben V(inum) und A(qua). Auch gibt die Gothik jetzt Klappdeckel und Silberstreifen zur Sicherung des Glas- oder Krystallkörpers hinzu. Zwei schöne Exemplare des 16. Jahrhunderts bewahrt die Lambertikirche in Düsseldorf.

Zur Aufnahme des Opferweines, welchen die Gläubigen an die Cancelli des Chors brachten, dienten grössere Gefässe, steinerne Wasserkrüge, zuweilen aus Porphyr u. s. f., welche dann häufig als Krüge von der Hochzeit zu Kana bezeichnet wurden. Solche zum Theil ihrem Material nach auf den Orient
Hydriae. deutende Hydriae bewahrt man in Mittelzell auf der Reichenau, im Zitter zu Quedlinburg; man hatte auch in Hildesheim und in Bamberg (1509) solche ‚Krüge von der Hochzeit zu Kana'. Dahin gehört wol auch die grosse Achatkanne zu Reinkenhagen in Pommern, mit Fuss und Fassung aus Silber, die jetzt als Abendmahlskanne dient[1].

Seit dem 9. Jahrhundert (?) scheint die Sitte aufgekommen zu sein, die Sumptio ss. Sanguinis bei der Messe (ob auch bei der Laiencommunion?)

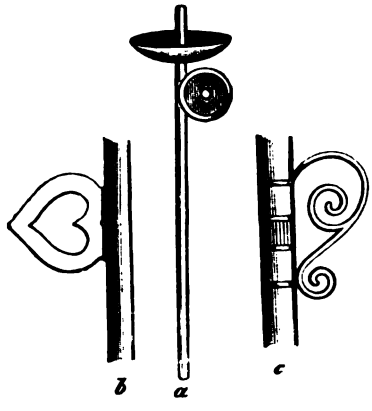


Fig. 284. Kelchröhren aus Göttweih (a), Wilten (b) und der Sammlung Basilewski (c). (Nach Otte, Handb. d. kirchl. Kunstarchäologie I.)

Fig. 285. Giessgefäss in Form eines Greifen. Im k. k. Münz- und Antiken-Cabinett zu Wien.

Saug-röhrchen. durch Saugröhrchen (*Fistulae, Calami, Pipae, Arundines, Cannae)* aus Glas, Gold, Silber oder Elfenbein zu bewerkstelligen, was jetzt noch in der päpstlichen Messe in Uebung ist. Das Mainzer Schatzverzeichniss von 1200 erwähnt *fistulae V ad communicandum argenteae deauratae.* Erhalten sind solche Fistulae bei den betreffenden Kelchen in Wilten, Göttweih, Salzburg, Erfurt, Lüneburg, in der Sammlung Basilewski (vgl. Fig. 284); Fleury[2] gibt aus den Papieren Montfaucons und nach Gerbert die Abbildung derjenigen von Herford und Weingarten.

Löffel. Auch die *Colatoria* und Löffel, wie sie schon das Alterthum gekannt (I 521), haben sich im Mittelalter erhalten. Der Mainzer Dom besass 1200: *colae argenteae IX, per quas vinum poterat colari,* und zahlreiche Kirchen besitzen noch Löffelchen, mit denen das Wasser dem Messwein beigemischt wird und die zuweilen das Bild der Jungfrau oder eines Apostels tragen[3].

Giess-gefässe. Zum Lavabo dienten metallene Giessgefässe *(Urcei, Manilia),* welche in der romanischen Zeit häufig die Gestalt von Löwen, Drachen, Greifen und

[1] Ueber Urnen aus Kana siehe Didron Ann. arch. XIII 90.

[2] Fleury pl. 338.

[3] Abbild. bei Fleury pl. 339.

anderen Thieren (so das Mainzer Verzeichniss von 1200) haben und von denen in unseren rheinischen Kirchen wie in den Sammlungen von Sigmaringen, Nürnberg, Köln viele schöne Exemplare erhalten sind (vgl. Fig. 285). Die Gothik setzt häufig an Stelle dieser Manilien einfache Kessel mit zwei Wasserabläufen. Daneben kommen Waschbecken *(Pelves, Ciphi, Vasa aquamanilia)* vor, in denen man sich (vor und nach der Messe) die Hände wusch, zuweilen paarweise (als *Gebelliones, bicaria),* so im Zitter zu Halberstadt, in der Schlosskirche zu Hannover.

Messglöckchen oder Schellen dürften seit der karolingischen Zeit schon vorgekommen sein. Ein romanisches Exemplar besitzt das Seminar zu Reims: aus dem 15. und 16. Jahrhundert sind deren manche aus Silber oder Bronce *(nolae argenteae)* erhalten (Graz, Berlin); auch aus Eisen (Inkofen). Garnituren von solchen Schellen (Glockenräder) treten besonders in Spanien auf; bei uns sind deren in Fulda (aus vergoldetem Schmiedeisen), München (Bayerisches Museum), Landsberg noch verhanden. Schellen.

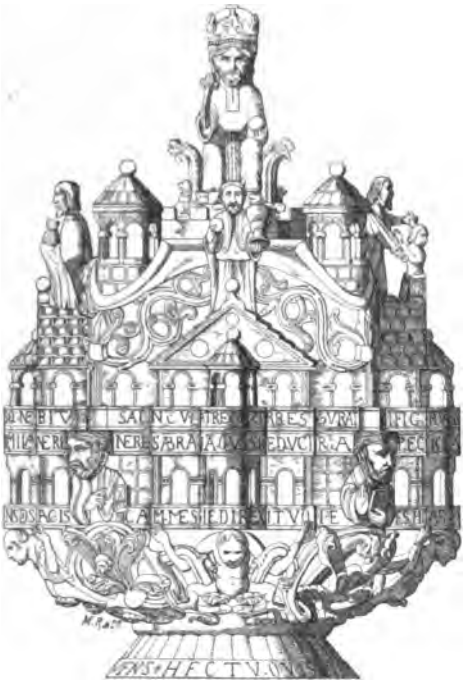


Fig. 286. Weihrauchfass im Dom zu Trier. (Aus Schmidt, Kirchenmöbel und Utensilien aus dem Mittelalter in den Diöcesen Cöln, Trier, Münster.)

Die frühchristlichen Weihrauchgefässe sind I 525 betrachtet worden. Die Weihrauchschalen *(Pyxis thuris, Incensorium, Acerra)* hatten in der romanischen Zeit oft (nicht immer, vgl. das thurmähnliche Gefäss in South Kensington und die flachen Schalen aus S. Marco)[1] die Gestalt eines Thieres *(habens similitudinem vermis horribilis i. e. bufonis,* sagt das Mainzer Inventar von 1200); dann gewannen sie die Gestalt eines Schiffchens *(Navicula incensi)* mit Klappdeckel. Das Rauchbecken *(Thuribulum)* bewahrte entweder die einfache Form eines ausgeschweiften Kohlenbeckens (besonders bei den Griechen[2]) oder gewann die künstlerische Ausgestaltung, welche Theophilus beschreibt und in welcher das himmlische Jerusalem vorgestellt war, mit seinen 12 Thoren, 12 Propheten und Aposteln, hier und da (Trebnitz) auch mit den drei Jünglingen im Feuerofen. Das silberne Rauchfass des Trierer Doms (Fig. 286) ist das schönste Werk dieser Richtung; daneben sind die Thuribula der Collection Frésart aus dem 12. und 13. Jahrhundert und Gréan zu nennen[3], während die beiden köstlichen Werke des Athosberges[4] noch den Anschluss an die Antike bewahren, indem das Rauchgefäss einen in Drachen und Schelle auslaufenden Griff trägt. In der Gothik scheint sich diese Idee verloren zu haben. Ihre oft sehr köstlichen Schöpfungen dieser Art, deren Typ uns Schongauer in einem seiner Stiche veranschaulicht hat, wiederholt meist Weihrauchgefässe.

[1] Fleury pl. 422.
[2] Ibid. V pl. 416—421.
[3] Ibid. pl. 426. 324. — Vgl. Didron Ann. arch. XXII 47.
[4] Fleury pl. 423.

mehr den Aufbau des spätgothischen Thurms mit reichem Strebe- und Masswerk (Sigmaringen, Boppard, Eltenberg, Münster, Würzburg, Seitenstetten u. s. f.)[1].

Oelgefässe.

Die heiligen Oele *(Oleum infirmorum, catechumenorum Chrisma)* wurden ebenfalls in gläsernen (verboten 1227 in Trier), hörnernen (Gran, 15. Jahrhundert) und metallenen Ampullen bewahrt, welche zuweilen vereinigt und durch die Anfangsbuchstaben bezeichnet die Gestalt von gothischen Thürmchen (Warburg, 1489) oder einer auf Säulen und Löwen ruhenden Burg (Osnabrück, ca. 1445) annehmen[2]. Für Arezzo (Dom) schuf 1490 Benedetto da Gattignano einen Behälter für das heilige Oel.

Weihwassergefässe.

Die Anfänge des Weihwassergefässes *(Vas lustrale)* haben wir I 521 betrachtet. Für den Gebrauch der Gemeinde pflegte im Mittelalter häufig eine einfache Vertiefung in der dem Portal benachbarten Kirchenwand als Weihwasserstein zu dienen. Häufig treten in der romanischen Periode kleine an die Wand gelehnte Steinschalen oder Kufen auf, die in der Gothik in die Architektur eingefügt werden und, polygonal gebildet, auf einer Console aufsitzen und von einem Baldachin überdacht werden — eine oft recht graziöse und nachahmenswerthe Bildung (Fig. 287). Daneben hatte man seit der karolingischen und in der romanischen Zeit reichere Gefässe, welche der Aspersion für fürstliche Personen gedient haben mögen. Es waren elfenbeinerne oder eherne Eimerchen mit Traghenkel; von ersteren sind bekannt die zu Aachen (Münster; ob noch karolingisch?), zu Kranenburg bei Cleve, zu Mailand (Dedication Otto's II[3]), das der Sammlung Basilewski[4]. Krystallene besitzt Venedig (S. Marco, 10. Jahrhundert?[5]), Erzgüsse der Art Speier[6], Berchtesgaden, München, Sigmaringen (von der Reichenau), Würzburg. Aus der gothischen Periode sind uns nur solche Gefässe aus Roth- und Gelbguss, zum Theil mit metallenem Weihwedel *(Aspergillum)* erhalten, dessen Kopf als Pinien- oder Tannenzapfen oder als Artischocke gebildet erscheint. Die Renaissance vollends schuf eine Menge prächtiger, bald ausserhalb bald innerhalb der Kirchen angebrachter Weihwassergefässe, welche von Engeln u. s. f. getragen sind und von denen sich, bis herab zu Canova's berühmtem Werke in S. Peter, zahlreiche Exemplare in Italien und Spanien erhalten haben.

Fig. 287. Weihkessel der Kirche von Villeneuve-le-Roi. (Aus M. Mallet, Cours d'archéol. religieuse. Paris, Ch. Poussielgue.)

Aspergille.

Reliquienkästchen.

Zur Aufbewahrung der Reliquien in den Altären dienten im frühen Mittelalter meist einfache Bleikästchen[7], auch hörnerne und hölzerne Büchsen (ein Wachsgefäss von 1309 in Brudersdorf). Auf den Bleikästchen ist der Inhalt meist einfach eingravirt. Selten haben sie

---

[1] Ueber die Schiffchen für Incensorien siehe Didron Ann. arch. XIV 263.

[2] Ueber Oelgefässe siehe Revue de l'art chrét. N. S. II 454.

[3] Vgl. Fleury pl. 478.

[4] Ibid. pl. 429. [5] Ibid. pl. 480.

[6] Ibid. pl. 481. Kraus Christl. Inschr. d. Rheinl. II Nr. 150.

[7] Clermont-Ganneau Revue crit. 1880, Nr. 47, will die *Châsse* sowol dem Gebrauche wie der Form nach ableiten von den in palästinensischen Gräbern öfter vorkommenden in weichem Kalkstein gearbeiteten und zuweilen mit hebräischen Inschriften versehenen jüdischen Knochenkisten *(ossuaires)*.

eine künstlerische Ausgestaltung, wie das auf Löwenfüssen ruhende, mit Satteldach gedeckte des Limburger Doms. Dann treten frühzeitig cylindrische Büchsen aus Metall, Elfenbein, Holz und Stein (Xanten, Regensburg, Köln, Halberstadt, Darmstadt[1]) auf, wobei auch orientalische Producte Verwendung fanden (Büchse mit arabischen Inschriften aus dem 8. Jahrhundert in S. Gereon zu Köln). Holzkästchen wurden auch mit Elfenbeinplatten überzogen (Xanten, Darmstadt, Wien, Berlin, Aachen, Merseburg u. s. f.) und zu diesem Behuf auch antike oder antikisirende Platten mit sehr profanen Darstellungen benutzt

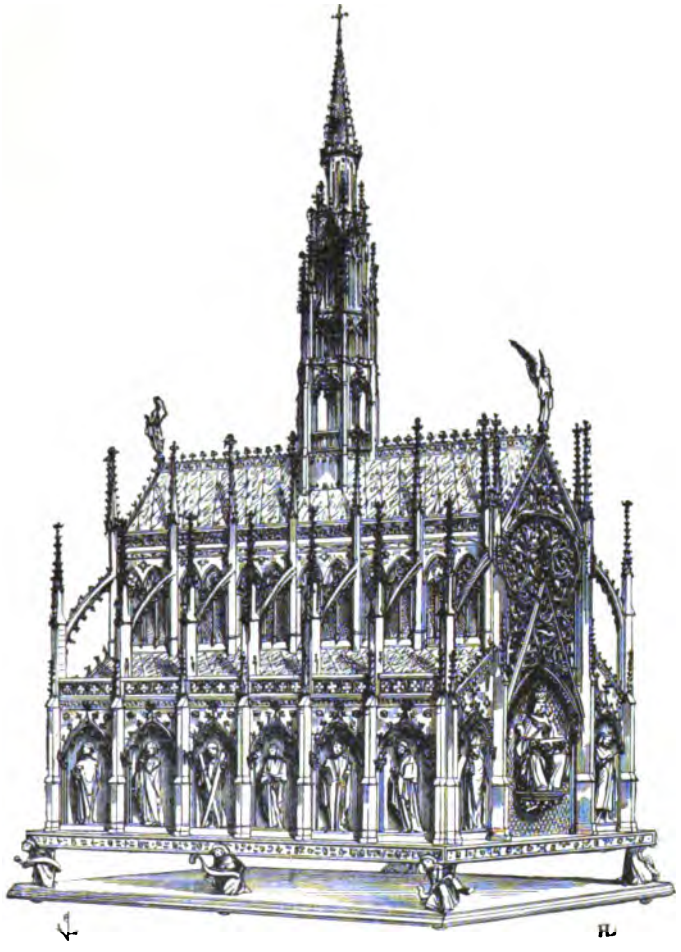


Fig. 288. Gothisches Reliquiarium von S. Germain-des-Prés. (Nach Viollet-le-Duc.)

(Dom zu Würzburg). Die künstlerische Behandlung schritt aber dann weiter, indem sie dem Reliquienbehälter einen architektonischen Aufbau verlieh — entweder in der Form der den Sarg *(Tumba)* darstellenden Capsa *(Châsse)*, deren Seitenflächen durch Arcaturen gegliedert und mit Bildwerk gefüllt wurde, oder in der Gestalt der Aedicula, die wieder entweder das Grabmonument (so die Kuppelthürmchen, wie das byzantinische Kuppelreliquiar des hl. Anastasius im Aachener Münster) oder den basilikalen Bau nachahmt, wie zahlreiche Prachtstücke der rheinischen Emaillir- und Goldschmiede-

[1] Fr. Hahn Fünf Elfenbeingefässe des frühesten Mittelalters. 1862.

kunst des 12. und 13. Jahrhunderts (Kasten Karls d. Gr. in Aachen; der heiligen drei Könige im Dom zu Köln, 1167—1191; des hl. Heribert in Deutz, 12. Jahrhundert; des hl. Anno, 1183, und mehrere andere in Siegburg; des hl. Suitbert in Kaiserswerth, 1264; des hl. Victor in Xanten, 12. Jahrhundert, andere in Sayn, Trier, Altbreisach, Reichenau, Radolfzell, Osnabrück, Hildesheim, München, Nürnberg u. s. f.). Ausser dieser sich tief in die gothische Zeit vererbenden Form kommt auch die des Tabernakels, der aus Strebepfeilern mit Masswerk, Spitzgiebeln u. s. f. construirt ist (vgl. das Reliquiar von S. Germain-des-Prés, Fig. 288), vor. Daneben wurden Reliquien in Taschen *(Bursae, Sacculi, Alloveria, Scarcellae)*, namentlich von Pilgern bewahrt oder transportirt. Endlich kamen Behältnisse für einzelne Körperglieder auf, namentlich Brustbilder *(Capita, Hermae)*, Arme *(Manus, Brachia)*, Finger, Füsse, während einzelne Gebeine in Metall oder kostbare Stoffe gefasst wurden. Als ältestes Beispiel eines Brustbildes wird das des hl. Candidus in der Schweiz, angeblich aus dem 10. Jahrhundert, angeführt; doch fällt die Mehrzahl solcher Werke in die Zeit nach den Kreuzzügen, 13. und die folgenden Jahrhunderte. Auch barg man die Reliquien in Kreuze (viele der romanischen Prachtkreuze sind Reliquienkreuze) oder in Heiligenstatuetten bezw. ganze Gruppen (wie das ‚golden Rössel' zu Altötting, mit der Darstellung König Karls VI von Frankreich vor der Madonna, 1414 aus den Niederlanden gebracht), in Krystall- oder Glasgefässe u. s. f., welche auf den Altären, besonders auch in Privatkapellen, aufgestellt wurden. Flach gearbeitete Reliquientafeln kommen schon früh vor. Das kostbarste Werk dieser Art ist die Staurothek des Kaisers Constantin VII und des Romanos, welche der Ritter Heinrich von Uelmen 1207 aus Constantinopel nach dem Trierischen brachte (jetzt in Limburg a. d. Lahn, s. oben S. 84) und welche zu noch erhaltenen Nachbildungen in S. Matthias bei Trier und zu Mettlach anregte. Diesen Tafeln verwandt sind die in der Spätgothik und Renaissance so beliebten Kusstäfelchen *(Pax, Osculatorium)*, von denen auch schon ein romanisches aus Elfenbein und ein emaillirtes (im Hôtel Cluny)[1] nachgewiesen ist. Die Gothik liebte es dann weiter, kleinere Reliquien in förmliche Schaugefässe *(Ostensoria)* einzuschliessen, welche bald als liegende Krystallcylinder, bald den Monstranzen gleich als Turres behandelt waren.

Neben diesen Gefässen haben sich mancherlei Becken, Schalen, Flaschen, Becher, Blashörner, Kleinodien, Agraffen, Curiositäten in den Kirchenschätzen erhalten — Dinge, auf die hier nicht kann eingegangen werden, deren Fassung aber gewöhnlich Zeugniss ablegt für das auf allen Gebieten und hinsichtlich des Kleinsten sich bethätigende künstlerische Bedürfniss und Vermögen.

III.

Eine grosse Veränderung war im Laufe der letzten Jahrhunderte des ersten Jahrtausends hinsichtlich der Predigt vor sich gegangen. Sprach ehedem der Bischof von seiner hinter dem Altar am Chorschluss stehenden Kathedra herab, so predigten jetzt die Priester vorwaltend auf den Ambonen, welche, wie wir sahen, an den Chorschranken aufgestellt waren (I 381). In Italien entwickelten sich so aus den ursprünglich nur für die Verlesung der Perikopen bestimmten Ambonen schon seit dem 12. Jahrhundert grosse und

Chorschranken.

[1] Fleury VI pl. 496.

zuweilen als Deambulatorien eingerichtete Predigtstühle, an denen zu Ausgang des 13. Jahrhunderts namentlich die Kunst der pisanischen Bildhauerschule sich glänzend bethätigte. Die hervorragendsten Exemplare von diesen förmlichen Kanzel-Ambonen *(Pulpiti)* sind die von Benevent, S. Clemente, S. Maria in Cosmedin, aus dem 13. Jahrhundert S. Lorenzo fuori le mura, S. Maria in Araceli, im Dom zu Modena, zu Verona und in S. Chiara in Neapel, zu Groppoli (Fig. 289), Volterra, Berga und S. Giovanni in Pistoia, S. Bartolommeo in Pistoia (1250, Niccolò Pisano), S. Miniato bei Florenz[1], Siena (1266, Niccolò Pisano), S. Andrea in Pisa (1298), S. Michele in Borgo (1304, Guglielmo Agnelli), im Baptisterium zu Pisa (1311).

Lettner.

Im Norden gestalteten sich seit dem 13. Jahrhundert die Cancelli, welche den Chor von dem Langhaus abschlossen, zu einer förmlichen Empore, einem mit Durchgängen versehenen oder von Treppenaufgängen flankirten Querbau (Lettner, Lectorium), der auf Arcaden ruhte und bald auch als Singchor (daher Doxal, auch Odeum) diente. In der romanischen Zeit trug dieser steinerne Bau die Bilder des Salvator mundi und der Apostel (daher Apostelgang; so in Naumburg, Münster u. a.) oder Passions- und Weltgerichtsscenen; in der gothischen vielfachen Schmuck von Heiligenbildern. Das 18. und 19. Jahrhundert zerstörte den grössten Theil dieser den Ausblick ins Chor hindernden Lettner, doch haben sich einzelne erhalten: romanische unter anderen in Maulbronn, Naumburg; frühgothische in Lübeck, Friedberg, Haina, Naumburg, Seligenstadt; gothische des 14. Jahrhunderts in Basel, Havelberg, Gebweiler, Marburg, Meissen, Oberwesel; spätgothische in Altbreisach, Köln, Esslingen, Kiedrich, Halberstadt, Magdeburg, Tübingen u. s. f. In Frankreich besassen die Kathedralen von Paris und Reims (1417), Troyes, Le Mans und Chartres, dann S. Ouen in Rouen prächtige Lectorien der Gothik. Erhalten sind unter anderen noch das sehr elegante im Dom zu Rodez (1457 bis 1501); in Belgien das zu S. Peter in Löwen (15. Jahrhundert), die zu Aerschot, Tessenderloo, Dixmude und S. Gommaire zu Lierre; in England die Lettner von S. Bernard in Leicestershire, zu Alton, im Dom zu Glasgow, alle spätgothisch; viele in Spanien, wo namentlich der Lettner im Dom zu Toledo zu bemerken ist[2]. Auch die Renaissance erbaute noch solche Lettner, wie den im Münster zu Freiburg i. B., den in Notre Dame de l'Epine (Uebergang von der Gothik zur Renaissance), ja noch 1775–1777 entstand derjenige im Dom zu Rouen.

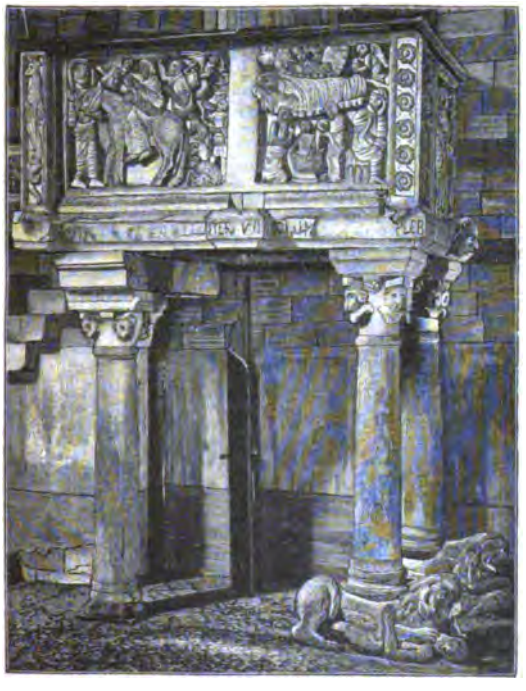


Fig. 289. Kanzel zu Groppoli.

[1] Fleury III pl. 198. 199. 201. 203. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 212.

[2] Ibid. pl. 130 s.

Von der Gesammtdisposition des Chors mit seinen Chorschranken im 13. Jahrhundert gibt die Abbildung des Chors der Notre Dame zu Paris eine gute Vortellung (Fig. 290).

Kanzel. Während in Italien die Kanzel *(Suggestus)* schon im 13. Jahrhundert sich von dem Lettner loslöste, um an einem Pfeiler des Mittelschiffs Platz zu finden, blieb sie allem Anschein nach in Deutschland im 13. Jahrhundert noch mit dem Lectorium verbunden; nur die romanische Kanzel in Wechselburg macht davon eine Ausnahme. Allmählich treten dann spätromanische Kanzeln auf (älteste Beispiele in der Abtei Lérins, in S. Quirin zu Luxemburg, in der Église des Carmes in Paris, 14. Jahrhundert), die an Vierungspfeilern angelehnt sind (Bücken, Wiebrechtshausen). Dem durch das Auftreten der Bettelorden vermehrten Bedürfniss dienen dann im 14. und 15. Jahrhundert die tragbaren hölzernen Predigtstühle, wie man sie heute noch in Italien vielfach sieht und wie sie uns auch noch in den Illustrationen zu Savonarola's Predigten entgegentreten. Man construirte dann im 14. Jahrhundert kleine Steinkanzeln, die auf Consolen aufsassen (Bernburg), dann solche, die von einer Säule getragen waren, wie die schöne Kanzel in S. Wendel, bis man endlich in der Spätgothik des 15. Jahrhunderts zu den grossen ins Mittelschiff gestellten Kanzeln mit reichem plastischen Schmuck der Brüstung, des Aufgangs und des Schalldeckels[1] gelangte, wie deren eine die von Hans Hammerer für Geiler von Kaysersberg gebaute Münsterkanzel in Strassburg (1485—1487) darstellt. Aehnliche Werke von Bedeutung sind bei uns die Kanzeln im Dom zu Basel (1486), im Münster zu Freiburg i. B. (1561, von Georg Kempf), in Zabern (1497, ebenfalls von Hammerer), in Ulm (1505, von Burkhard Engelberg), im Dome zu Freiberg (ca. 1500). Die Renaissance ist völlig zum Durchbruch gekommen in der Kanzel im Dom zu Halle (1526). Auch in Frankreich reichen nach dem Zeugnisse Viollet-le-Ducs die noch erhaltenen Kanzeln nicht über das 15. Jahrhundert hinauf. Man begegnet solchen, die ganz von Karyatiden getragen sind (so im Dom zu Beauvais; in der Kathedrale zu Amiens, wo die drei theologischen Tugenden als Support dienen). Amiens bietet auch an seiner Domkanzel ein Beispiel für die graziöse Behandlung der den Pfeiler umspannenden Aufgangstreppe. Kanzeln mit in der Mauer selbst oder dem sie tragenden Pfeiler angelegter Treppe sind die zu Alençon, in S. Croce zu Florenz u. a. Die Brüstung der dem Prediger Aufstellung gebenden Cuve oder Caisse ist in S. Etienne in Beauvais mit den Bildern Christi und der Kirchenlehrer, anderwärts der vier Evangelisten oder der vier grossen Propheten oder auch der Patrone geziert; in S. Croce zeigt die berühmte Kanzel die Legende des hl. Franz von Assisi. Der Schalldeckel, der überhaupt wol erst seit Ende des 15. Jahrhunderts auftritt, ist zuweilen mit einem Kreuz oder einem Posaunenengel gekrönt (S. Vincent in Rouen, Dome zu Coutances und Angers) oder trägt einen pyramidalen Aufbau mit Spitzgiebeln (S. Ouen zu Rouen, Dome zu Strassburg, Ulm, Wien u. s. f.). Man sieht auch einzelne Gruppen von Statuen auf denselben (Rom, Amiens, Brou), und nicht selten schwebt an der Decke desselben die Taube als Sinnbild des Heiligen Geistes.

Aussenkanzeln. Daneben gab es Aussenkanzeln, welche vom Innern der Kirche bestiegen wurden, von denen man aber einer grössern Menge Volkes auf dem

[1] Vgl. über den bildner. Schmuck der Kanzel Christl. Kunstbl. 1891, Nr. 11. — Ueber den Platz der Kanzel Bull. monum. V 190.

die Kirche umgebenden Coemeterium predigen, vor allem aber die Heiligthümer und Reliquien zeigen konnte (Prato, Dom), wie es denn solche Heiligthumsstühle auch im Innern der Kirche gab. Aussenkanzeln sind zu Kiedrich,

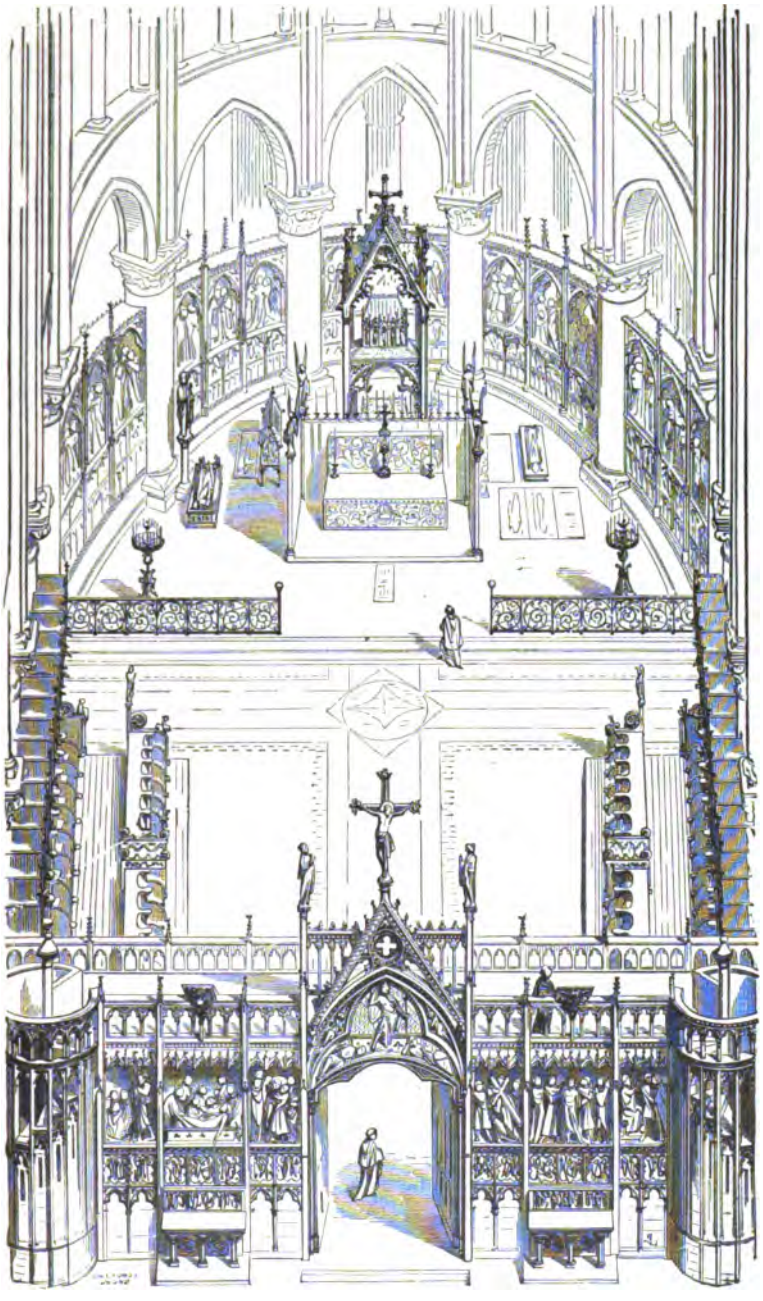


Fig. 290. Alter Chor von Notre Dame zu Paris. (Nach Viollet-le-Duc.)

Kreglingen, S. Leonhard in Frankfurt, Rufach, Spoleto (zwei an der Façade) erhalten. Auch frei auf dem Kirchhof stehende Kanzeln kamen vor (wie ehedem Capistrans Kanzel, jetzt in S. Stephan, zu Wien; in Erfurt, öfter in

Steiermark). Frankreich hat noch einige Aussenkanzeln in S. Lô, Vitré, Guérande, Tours, S. Dié.

Pulte. Das Evangelienbuch bezw. die übrigen Chorbücher lagen auf festen oder beweglichen Pulten von Holz oder aus Metallguss. Suger liess im 12. Jahrhundert in S. Denis ein Broncepult der Art vergolden, welches angeblich ein Geschenk des Königs Dagobert war und die Gestalt eines von den Figuren der Evangelisten umgebenen Adlers hatte. Dass das 13. und 14. Jahrhundert solcher Adlerpulte sich vielfach bediente, zeigen uns die Miniaturen; die erhaltenen Exemplare gehen nicht über das 15. Jahrhundert hinauf (Aachen [Fig. 291], Erkelenz, Düsseldorf, Dortmund, Marienfeld, S. Severin zu Köln, S. Symphorien zu Nuits). Die Karthäuser in Dijon besassen ein Renaissance-Lutrin, das aus einer grossen, mächtigen Kupfersäule bestand, die einen von den vier Thieren des Ezechiel umgebenen Phönix trug. Anderwärts war es die Figur eines Diakons, welche die Pulttafel trug (S. Martin zu Heiligenstadt, 14. Jahrhundert; Aulhausen; Fritzlar). Daneben hatte man bewegliche Pulte aus Schmiedeisen, in Form eines X gebildet, die zusammenlegbar und oft sehr gefällig gearbeitet waren, wie das Lutrin des Musée Cluny. Diese Pulte wurden an Festtagen mit kostbaren Webereien oder Teppichen belegt, wie deren in den Domen zu Sens, Naumburg, im Kloster zu Ebstorf erhalten sind.

Fig. 291.
Adlerpult im Münster zu Aachen.
(Nach Aus'm Weerth.)

Chorgestühle. Die alte Kirche kannte als Ausstattung des Presbyteriums nur die steinerne Kathedra des Bischofs und die ebenfalls steinernen Subsellia des Klerus (I 379). In den nordischen Kirchen scheint bis ins 11. Jahrhundert die Sitte bestanden zu haben, dass die Geistlichkeit stehend dem Gottesdienst beiwohnte und die Horen sang, wenigstens bezeugen das die Regel des Chrodegang, die Statuten von Aachen (816), und noch im 11. Jahrhundert schrieb Pier Damiani *‚contra' sedentes in choro.* Kränkliche und schwache Personen stützten sich im Chor auf eine Art Krücke *(reclinatorium),* was auch von Chrodegang und dem hl. Bernhard tadelnd bezeugt wird, während Amalarus und der zweite Ordo Romanus es gestatten. Doch wird seit dem 11. Jahrhundert in manchen Klöstern (Cisterz, Cluny, S. Bénigne in Dijon) ausdrücklich einem Theil des Conventes gestattet, sich im Chor zu setzen. Dazu dienten denn zunächst *Formae, Formulae,* einfach abgeschlossene Sitze mit Rücklehnen. Förmliches Gestühl *(Stalles)* wird erst 1088 in einem Statut der Maastrichter Kirche, dann öfter in den Coutumes der Abteien des 12. Jahrhunderts erwähnt. In Frankreich hat sich indessen kein romanisches Gestühl erhalten. Dagegen besitzt der Dom zu Ratzeburg ein sehr schönes, dessen Wangen von je einem Paar Säulchen getragen werden (Fig. 292), und auch die leider 1849 ganz modernisirte Ausstattung des Altarraums im Kloster Loccum (1275) war noch romanisch gehalten. Aus der gothischen Periode sind uns dagegen sehr viele und reiche Werke dieser Art erhalten. So die sehr frühen Stühle von Neuruppin (Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts), die zu Einbeck (1288), Xanten, Seligenpforten, Boppard, Köln (Dom), Oberwesel, Andlau, Kaysersberg, Schlettstadt, Weissenburg, Fritzlar, Gelnhausen, Hofgeismar,

Alpirsbach (1493, mit romanischen Sitzbänken!), Gmünd (Renaissance), Stuttgart (1495), Wimpfen im Thal, S. Veit bei Freising, Passau, Kuttenberg, Bardowiek (1486), Dresden, Merseburg u. s. f. Frankreich besitzt eine grosse Anzahl gothischer Gestühle, die namentlich im 15. Jahrhundert ausserordentlich reich und graziös behandelt sind (Notre Dame zu La Roche, Lisieux, Poitiers, Brou, besonders Kathedrale von Amiens, Paris, Auch, S. Bertrand de Comminges, Bomiers u. s. f.). Die Renaissance hat besonders in Italien grosse und köstliche Schöpfungen dieser Art hinterlassen; hier war es vor allem die von Italien vorzüglich gepflegte Intarsia, welche sich bei dem Chorgestühl in ihrer ganzen Ausbildung zeigen konnte (Assisi, Siena, Florenz, Venedig u. s. f.)[1].

An dem Chorgestühl unterscheidet man die die einzelnen Stühle trennenden Seitenwände *(parcloses)*, deren obere Borte auch Accoudoir *(accotoir)* heisst und deren Aussenflächen (Wangen) oft mit Reliefs bedeckt sind (S. Gereon in Köln); weiter die Rückwand *(dorsal, haut-dossier)*, die gewöhnlich in Arcaturen getheilt und oft auch mit Scenen aus dem Alten und Neuen Testament oder dem Leben der Heiligen bedeckt war (Kathedrale von Auch, S. Bertrand de Comminges, Orbais) und nicht selten mit einem reichen Blattfries abschloss (Kathedrale von Poitiers, Notre Dame zu La Roche in Seine-et-Oise, 13. Jahrhundert). Weiter kommt in Betracht der von der Rückwand sich abhebende Deckel *(dais, balduquin)*, ursprünglich eine einfache Soffitte (S. Andoche de Saulieu), dann immer weiter hervorspringend, und endlich die als Klappsitz dienende Console (Misericordie, *patience*), an deren unterer Seite die Phantasie der mittelalterlichen Bildhauer sich die seltsamsten Sprünge erlaubte, indem sie dieselben nicht bloss mit Blumen und Bouquets (Dom zu Poitiers, Notre Dame zu La Roche), sondern auch mit einer ganzen Thierwelt (Dom zu Liseux), humoristischen und grotesken Scenen (Kathedrale zu Rouen, 15. Jahrhundert; Champeau, Mortain, S. Martin-au-Bois), satirischen Darstellungen aus der Thierfabel u. dgl. (in Deutschland besonders in Kempen, Calcar, 1508, Emmerich, 1486, Cleve, 1474, Landshut, Constanz, Freising) bedachte. Die Freisinger Stühle aus S. Andreas (1423) tragen die Inschrift: *Cantent in choro, sicut asellus in foro: hic locus est horum qui cantant, non aliorum,* womit man den satirischen Charakter der Misericordienbilder beweisen will (vgl. dazu oben S. 496).

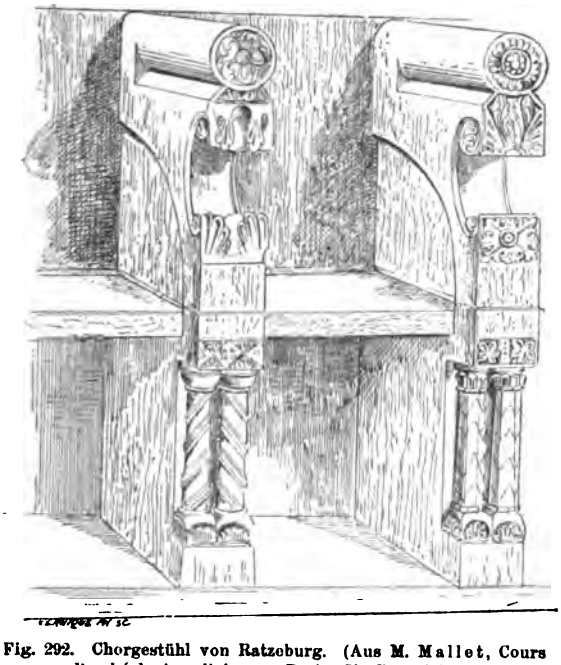


Fig. 292. Chorgestühl von Ratzeburg. (Aus M. Mallet, Cours d'archéologie religieuse. Paris, Ch. Poussielgue.)

[1] Vgl. Didron Ann. arch. XXIII. — O. Wirz Chorgestühle u. Sculpt. ders. in der Westschweiz (Mém. et doc. publ. par la Soc. d'hist. de la Suisse Rom. XXIX—XXXV).

Bischofsstühle.

Der Bischofssitz bewahrt noch in der romanischen Zeit die Erinnerung und den Typ der altchristlichen Kathedra. Es lassen sich drei Formen desselben nachweisen. Die feststehende Kathedra war wie im Alterthum massiv, aus Stein (S. Vigor bei Bayeux, Lyon, Vienne, Avignon, 12. Jahrhundert). Die Marmorkathedra zu Avignon hat auf den Seiten Evangelistenbilder. In Rom (S. Maria in Trastevere, 12. Jahrhundert) und Unteritalien tragen Greife oder Löwen die Wangen des Sitzes [1] oder liegen auf denselben (Pisa, Mailand) [2]. Die Rückwand besteht seltsamerweise zuweilen aus einem kreisrunden grossen Steinteller [3]. Die hervorragendsten Beispiele, wo das Dorsal architektonisch behandelt bezw. der Stuhl von einem Baldachin überragt ist, sind die Sitze zu S. Nereo ed Achilleo in Rom und in S. Francesco in Assisi (beide 15. Jahrhundert) [4]. Eine zweite Form des Sitzes ist die des einfachen Koffers, welches, mit Edelsteinen und prächtigen Teppichen belegt, an die *Sella gestatoria* der Alten erinnerte. Mit Kissen belegte Exemplare zeigen die Miniaturen des 10. und 12. Jahrhunderts bei Fleury [5]. Eine griechische Miniatur des 11. Jahrhunderts bietet einen derartigen Kissensitz mit Rückwand und Baldachin [6]. Die dritte Form ist die des X-förmigen Faltstuhls *(Faldistorium, Faldistolium)*, wie er uns auf den Miniaturen des Sacramentars von Autun (9. Jahrhundert) [7], dem Dedicationsblatt des Egbert-Codex [8], Donizzo's Miniaturen für die Markgräfin Mathilde [9], auf Siegeln des 12. Jahrhunderts vielfach entgegentritt [10]. Ein mit frühromanischen Elfenbeinschnitzwerken belegtes Exemplar des 14.—15. Jahrhundert befindet sich auf dem Nonnberge zu Salzburg, ein ähnliches im Museum zu Wiesbaden. Augsburg hat in seinem Dom auch noch einen Thronsessel mit Säulendach aus dem 12. Jahrhundert [11]. Die Gothik rückte den Bischofsstuhl definitiv von dem Ostabschluss des Chors weg vor den Altar; auch jetzt gab es noch feststehende und bewegliche Bischofssitze wie früher, bald aus Stein, bald aus Holz (Toul, 13. Jahrhundert), die oft mit einem aus kostbaren Stoffen hergestellten Baldachin gedeckt waren. Im 14. Jahrhundert werden diese Vorhänge durch durchbrochenes Stein- oder Holzwerk mit Giebeln u. s. f. ersetzt (eine steinerne Kathedra der Zeit in S. Severin zu Bordeaux, Fig. 293; hölzerne im Musée Cluny u. a.). Auch von künstlerisch behandelten Celebranten- und Levitenstühlen *(Scamna)* hat die Spätgothik gute Exemplare aufzuweisen [12].

Für fürstliche Personen stellte schon die karolingische und die romanische Zeit besondere hervorragende Stühle auf, wie die *Regalis Cathedra Karoli* für Karl d. Gr. in Aachen, den Steinstuhl Kaiser Heinrichs II in S. Emmeram zu Regensburg (von zwei Löwen getragen), den in Erz gegossenen Kaiserstuhl mit steinerner Brüstung im Dom zu Goslar. Abts- und Fürstenstühle der gothischen Zeit hat man in Maulbronn, Pforta, Salzwedel, Urach, Villach, Gelnhausen u. s. f. Die Museen zu Berlin, Nürnberg, München besitzen auch manche prächtige Exemplare von Privatbetstühlen, wie deren auch in den Kirchen für Einzelne sowol als für Corporationen vielfach aufgestellt waren.

Wie man in karolingischer Zeit die Beichte ablegte, lehrt uns der Alcuin zugeschriebene Tractatus de divinis officiis [13]. Danach verneigt sich der Poeni-

[1] Fleury II pl. 164.
[2] Ibid. pl. 165.
[3] Ibid. pl. 166.
[4] Ibid. pl. 168. 169.
[5] Ibid. pl. 163.
[6] Ibid. pl. 162.
[7] Ibid. pl. 160.
[8] Kraus Taf. 2.
[9] D'Agincourt III pl. 46.
[10] Vgl. dazu Ch. Lenormant bei Cahier et Martin Mél. d'archéol. I 170.
[11] Sighart I 167.
[12] Otte I 291 f.
[13] Vgl. Martène De antiq. eccl. rit. I 2, c. 6. Vgl. dazu Mallet Cours d'arch. rel. p. 97, wo auch andere Belege angeführt werden.

tent vor dem auf einem Stuhle sitzenden Priester, spricht das *‚Dominus propitius esto mihi peccatori‘*, worauf ihn der Priestor neben sich sitzen lässt *(sedere contra se);* der Poenitent legt sitzend sein Bekenntniss ab, kniet dann vor dem Priester nieder, um seine Reue auszudrücken, steht auf und erwartet so die Sentenz des Beichtvaters. Nach der Absolution kniet er wieder nieder, worauf ihn der Priester aufhebt und mit ihm in die Kirche zur Abbetung mehrerer Psalmen eintritt. Die Beicht ward also demnach oft oder meist ausserhalb der Kirche, im Narthex oder in der Vorhalle oder in Annexgebäuden, abgelegt. In normännischen, englischen und irischen Kirchen hat man auf den Kirchhof gehende Fensteröffnungen von etwa 0,80 bis 1 *m* Höhe und 0,30 bis 1,05 *m* Breite gefunden, von denen zuerst Cochet annahm, dass sie zum Abhören der Beichte dienten[1]. Im Innern der Kirchen scheinen kleine gewölbte Zellen zu diesen Beichtfenstern geführt zu haben (Horn). In Deutschland ist diese Einrichtung, wie auch Messmer annimmt, nicht nachgewiesen. Hier, wie in Italien jetzt noch vielfach, namentlich bei Wallfahrten, nahm der Priester auf einem Lehnstuhl (im Chor?) sitzend das Bekenntniss entgegen: so sieht man es noch auf dem Fresco der Incoronata zu Neapel (14. Jahrhundert;

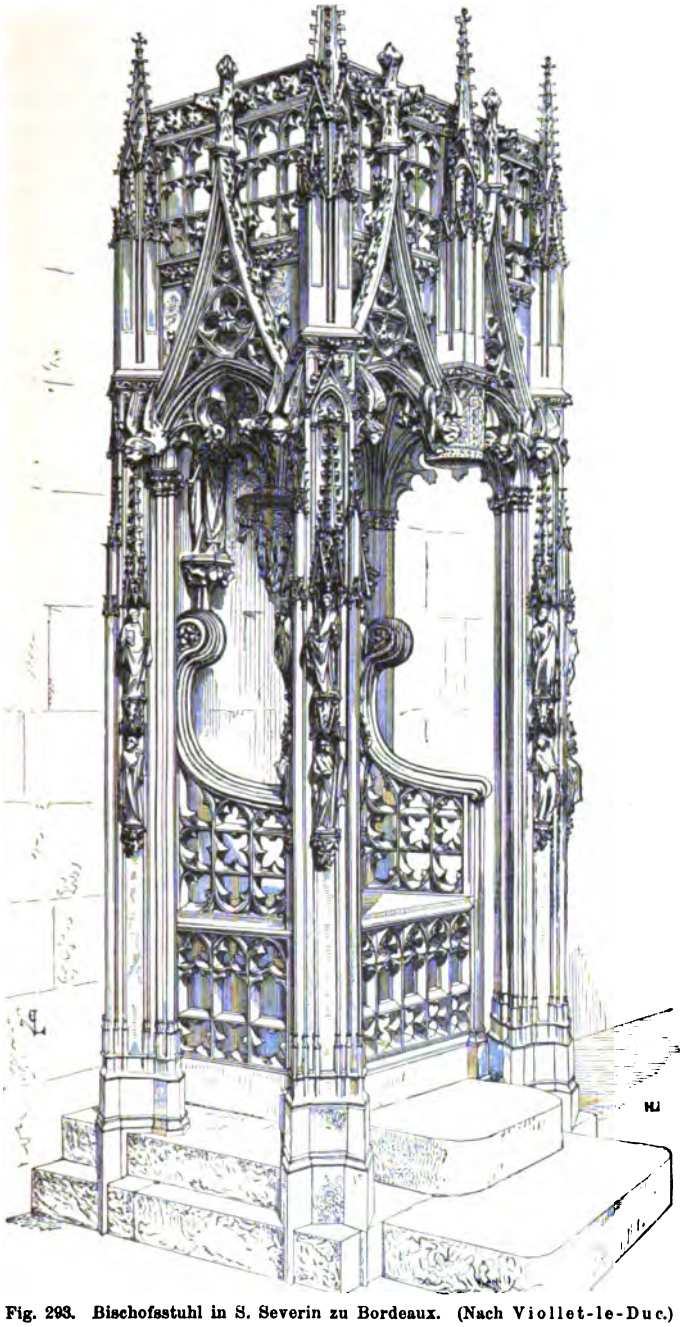


Fig. 293. Bischofsstuhl in S. Severin zu Bordeaux. (Nach Viollet-le-Duc.)

[1] So in Martin-Église b. Dieppe; in d. Abteikirchen zu Horn u. Aphabon (The Ant. of Ireland II 70).

s. oben Fig. 257), einer flämischen Miniatur des 15. Jahrhunderts[1]. Gleichwol ist die Annahme Mallets und Otte's, dass vor der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts keine eigentlichen Beichtstühle vorkommen, unhaltbar[2].

Beichtstühle.

Ich finde die ältesten Beichtstühle in Pisa. Hier sind in S. Michele in Borgo rechts und links in den Seitenschiffen Beichtstühle aus weissem und farbigem Marmor, welche sich als Werke der Pisaner Bildhauerschule des 14. Jahrhunderts charakterisiren. Jeder Beichtstuhl besteht aus drei in die Wand angebrachten gothischen Nischen, welche durch Säulen getrennt sind und oben ein Gesims tragen. Besonders reich gearbeitet ist der oberste an der Epistelseite, dessen Seiten auf zwei Löwen ruhen und dessen Säulen ionisirende Capitelle zeigen. Die Bögen sind auch hier noch gothisch; in den Zwickeln sieht man kleine Propheten mit Rollen; ein reicher Sims schliesst nach oben ab. Jünger ist der sehr schöne Renaissancebeichtstuhl in S. Niccolò in Pisa, welcher ebenfalls ganz in der Wand angebracht ist. Das ist in der That die einzige kunstgerechte Lösung dieses Vorwurfs. Nach dem Concil von Trient kamen, vornehmlich durch Karl Borromaeus[3], die in die Flucht des Schiffes gestellten hölzernen Beichtstühle auf, welche die ästhetische Wirkung der Innenräume fast immer verderben und nur selten diesen Schaden durch eine hervorragende Leistung des Holzschnitzers gut machen[4]. Sie waren zuerst einfacher Art, indem der Sitz des Beichtvaters von dem Kniebrett des Poenitenten nur durch eine hölzerne Tafel bezw. ein Gitter (*tabella*, Conc. Mil.) getrennt war. Dann treten im 16. Jahrhundert grössere Gestühle auf, wo auch die Poenitenten sich in einem förmlichen Compartiment niederknien und das mittlere, in welchem der Priester sitzt, durch Gitter nach allen Seiten geschützt ist. Der Barocco hat namentlich in Italien einzelne reiche und leidlich geschmackvolle Beichtstühle geschaffen. Von stilgemässen romanischen und gothischen Beichtstühlen zu sprechen, hat dem Gesagten gemäss keinen Sinn, wenn man nicht zu der ästhetisch einzig zulässigen, praktisch wegen der Kälte und Feuchtigkeit der Mauern wol kaum überall statthaften Lösung der Pisaner Künstler zurückgreifen will.

Taufsteine.

Der Taufstein *(Fons baptismalis)*[5] tritt schon im karolingischen Zeitalter uns entgegen, wie in der vor 814 fallenden Federzeichnung in der Wessobrunner Handschrift in München; zahlreiche Miniaturen reproduciren bis tief ins Mittelalter diesen selben Typ einer einfachen runden Kufe, in welcher der entkleidete Täufling bis an den Oberkörper steht. Neben diesen wol schon früh am Westende der Kirche aufgestellten Taufsteinen erhielten sich aber noch ebenfalls bis tief ins Mittelalter hinein die eigentlichen Baptisterien

[1] Bock Liturg. Gewänder III Taf. 14[1]. Vgl. ‚Kirchenschmuck' 1862, S. 10. — Messmer in Mitth. d. k. k. Centralcomm. XVII S. lviii f. — Otte I 293 Anm.

[2] Die spätgothischen Beichtstühle hinter dem Hochaltar im Dom zu Königsberg und in Obernkirchen bei Rinteln sind hinsichtlich ihrer Bestimmung auch Otte a. a. O. zweifelhaft.

[3] Instr. fabr. I c. 23.

[4] Der Ausdruck *Confessionale* scheint zuerst in dem Concil. Milan. 1565 vorzukommen.

[5] Ueber frühromanische Taufsteine siehe Revue de l'art chrét. XXXIII 415 s. — Im allgemeinen Didron Ann. arch. V 21. — Diverse Formen der Taufbecken auf den Glasfenstern zu Chartres siehe bei de Mély Revue de l'art chrét. XXXI 427. — Ueber den Taufstein von Chiavenna: Allegranza Opusc. p. 107. — Ueber einen Taufstein in Calci, ähnlich demjenigen von S. Giovanni in Florenz, siehe Virgili in Arch. stor. ital. 1892, 5. Ser. V 88. — Martin (Religion des Gaulois, Par. 1756, p. 142; dazu pl. 3 Temple de Montmorillon, auch bei Montfaucon Suppl. de l'antiq. II 221; I 146: Temple de la Daurade à Toulouse) sah in den oktogonen Tempeln Galliens das Vorbild unserer Baptisterien.

oder Taufkirchen, welche, polygonalen oder runden Grundrisses, regelmässig neben den bischöflichen Kirchen angelegt waren und von denen sich in Italien zahlreiche Beispiele (Florenz, Parma, Pisa, Lateran u. s. f.) erhalten haben. Auch in Deutschland lassen sie sich bis ins 13. Jahrhundert nachweisen; so war die der Liebfrauenkirche zu Trier vorausgehende Anlage unter dem Titel des hl. Johannes Baptista das zur daneben liegenden Domkirche gehörende Baptisterium. Im Innern dieser Taufkirchen befand sich der Brunnen, zu welchem man auf Stiegen herabstieg; einen eigenthümlichen Vorfall, der sich dabei ereignen konnte, erwähnt Dante aus seinem Leben (Inf. XIX 18). Solch eine Vorrichtung war wol auch die von Sepp 1879 in den Ruinen der alten Bischofskirche von Tyrus gefundene angebliche Piscina. Dass man auch auf dem flachen Lande wenigstens bis in den Anfang des zweiten Jahrtausends bei uns solche Taufkirchen hatte, beweisen die von mir zuerst bekannt gemachten Baptisterien zu S. Afra bei Hirzbach und S. Fridolin in Schacheneck (Lothringen)[1]. Der kreisförmige Brunnen zu S. Afra hatte eine viereckige Einfassung; man stieg auf drei Stufen zu ihm herab, rechts und links war er von Sitzplätzen umgeben. Das Baptisterium in Schacheneck stellt einen oblongen Bau dar, an den im 13. oder 14. Jahrhundert ein quadratisches Altarhaus angebaut wurde. In der Mitte des Oblongums steht eine steinerne mit Rundarcaden (deren eine das Kreuz trägt) geschmückte, 1,30 *m* im Durchmesser haltende Kufe. Noch grösser in den Dimensionen ist der Taufstein in S. Ulrich im Schwarzwald (Fig. 294 u. 295), dessen Arcaturen schon bildliche Darstellungen aufweisen und der eine grosse Verwandtschaft mit demjenigen von Chiavenna zeigt. Steinerne Taufsteine von cylindrischer Form, zum Theil von Säulchen getragen, haben sich in Rheinland und Westfalen zahlreich erhalten (z. B. in Zyfflich, Unkel, Sayn, Andernach, Nordherringen); der angeblich älteste, der der Ueberlieferung nach von Leo III geschenkte achteckige Stein in Gross-S. Martin zu Köln, wird wol eine antike Marmorschale sein. Die Liebe zu grotesken Thiergestaltungen documentirt sich auch an den Sculpturen der romanischen Taufsteine, wie an dem von Vermand (Hôtel Cluny). Auch kannte die romanische Zeit bereits broncene und bleierne Taufsteine (Espeaubourg bei Beauvais; Boury-Achard im Dep. Eure; bei uns in Brandenburg, Hellefeld [Zinn], im Dom zu Würzburg [13. Jahrhundert, schon gothisirend], Berchtesgaden, im Dom zu Salzburg [1321, noch in ganz romanischem Typus!]), oder solche, die zum Theil aus Stein, zum Theil in Blei ausgegossen waren (S. Evroult in Montfort im Dep. Orne). Die metallenen Taufbecken erhielten jetzt auch reiche mit Statuetten geschmückte Deckel, wie das berühmte Becken in S. Bartholomaeus in Lüttich (1112 in Dinant gegossen; oben Fig. 157), eine Arbeit des 12. Jahrhunderts, welches überhaupt für das Studium der Denkmäler dieser Art am meisten in Betracht kommt.

Die Gothik bewahrte noch hie und da die kreisrunde Gestalt der Kufe, bevorzugte aber bald das Polygon (Sechs- oder Achteck), während das innere Bassin, seit dem 14. Jahrhundert vielfach zweigetheilt, die runde Form stets bewahrte. Die gothische Kufe steht auch entweder unmittelbar auf der Erde oder auf einem einzigen Pfeiler, oder auf einem von Säulchen umstellten Fuss *(monopédiculés)*. Die Aussenflächen der Kufe erhalten natürlich der Zeit

[1] Kunst u. Alterth. in Els.-Lothr. II 162; III 915. Dazu vergleiche man die Schenkung der vereinzelt im Heigergau liegenden Taufkirche im Hof Heiger (914) durch Kaiser Konrad I an die Kirche zu Weilburg in der Wetterau (Böhmer Regg. Carol. I Nr. 1250).

und dem Stil entsprechende Decoration, von welcher der grosse Taufstein zu Mainz ein hervorragendes Beispiel aus dem 14. Jahrhundert bietet. Häufiger als früher werden jetzt metallene gegossene Taufgefässe (Grapen), die zum Theil auf zierlich gearbeiteten Füssen (Karyatiden, so in Büsum, Angermünde) stehen und in der Spätgothik eine exuberant reiche Ausbildung erhalten (Wittenberg, 1457), auch mit an schmiedeisernen Krahnen gehenden, beweglichen Deckeln versehen werden (Hal in Belgien). Mit der Renaissance verliert der Taufstein meist sein künstlerisches Interesse; die althergebrachte Symbolik und Ikonographie wird auch hier vergessen, man beschränkt sich meist auf die Herstellung kreisrunder oder auch polygonaler Marmorbassins von halbsphärischer Gestalt, welche von einem im Geschmack der Zeit gebildeten Pfeiler getragen werden. Der Platz dieser Taufsteine ist im Innern der Kirche stets an der Evangelienseite, nahe dem Thüreingang; man soll, nach der Anweisung des hl. Karl Borromaeus (Instr. I c. 19), auf drei Stufen zu ihm herabsteigen, damit der Act der Taufe immer an das Grab erinnere — *‚aliquam sepulchri similitudinem exhibeat'*. Die seit Anfang des 16. Jahrhunderts vorkommenden, meist von Nürnberger Beckenschlägern fabricirten Taufschüsseln, hinter deren handwerksmässig mit nichtssagenden Matrizen eingeprägten Buchstaben man lange Zeit geheimnissvolle Inschriften gesucht hat, waren wol ursprünglich nur als Waschschüsseln oder Opferteller im Gebrauch und wurden dann später, besonders bei den Protestanten, zur Haustaufe benutzt[1]. Aelter sind einige Gefässe, wie das im Münchener Nationalmuseum (Jagdhorn aus Elfenbein mit Metallrand), welche zum Aufgiessen des Taufwassers gedient haben, wie das in Synodalbeschlüssen von 1287 und 1300 erwähnt wird[2].

Fig. 294. Taufstein in S. Ulrich in Baden. I. (Nach einer Aufnahme des Herrn Hofrath Rapp in Freiburg i. B.)

Orgeln. Der künstlerischen Ausgestaltung konnten sich selbstverständlich auch die musikalischen Instrumente nicht entziehen, über welche der mittelalterliche Gottesdienst verfügte. Das wichtigste derselben blieb die Orgel, deren Anfänge wir I 528 f. kennen gelernt haben. Seit das erste Organon unter König Pipin als Geschenk von Byzanz nach Compiègne gekommen[3], bemühten sich die fränkischen Künstler, ähnliche Werke zu schaffen. Das erste derselben kam im Aachener Münster für Karl d. Gr. zur Aufstellung; dann kommt 826 ein venetianischer Priester Georg, um sich Kaiser Ludwig

[1] Statz u. Ungewitter Taf. 204[5]. — Essenwein Kunst- u. culturgesch. Denkm. a. d. Germ. Museum Taf. 74; dazu Otte I 322.

[2] Mitth. d. k. k. Centralcomm. VI 113. Otte I 322.

[3] Einhard Annalen z. J. 757.

dem Frommen für den Orgelbau anzubieten, der dann, wie es scheint, auf der Reichenau Pflege gewann. Von den ältesten Orgeln besitzen wir nur Abbildungen (Handschrift in Stuttgart; im Psalter Eadwins zu Cambridge, 12. Jahrhundert; in der Mater Verborum aus Scheyern zu München, 13. Jahrhundert). Von den aus den 11. und 12. Jahrhundert erwähnten Orgeln in Erfurt, Magdeburg, Halberstadt, Freising, Strassburg u. s. f. hat sich nichts erhalten; erst aus dem Ende des 15. und dem 16. Jahrhundert besitzen wir Reste mittelalterlicher Orgeln (Dortmund, Kiedrich, Lübeck, Deutsch-Brod, Seckau, Strassburg). Eine schöne gothische Orgelbühne besass Reims[1]. Von anderen Instrumenten kamen hauptsächlich in Betracht die Fiedel *(Fidicula)*, aus der unsere Geige hervorging, der Psalter *(Psalterium)*, die Harfe *(Harpa, Cithara teutonica)*, die Laute *(Lutha)*, das Hackbrett (eine liegende Zither), die Leier *(Organistrum)*; von Blasinstrumenten die Flöte oder Pfeife *(Fistula, Sambuca)*, die Schalmei *(Calamus)*, der Dudelsack oder die Sackpfeife, die Trompete *(Tuba)* und Posaune, das Horn, die Pauke *(Tympanum)*, die Schelle *(Cymbalum)*. Ein auf dem Zusammenwirken dieser Instrumente beruhendes mittelalterliches Orchester stellt das Relief in der Kirche zu Bocherville[2] dar. Die an den Gewölbezwickeln der Kirchen und Kapellen, an Schlusssteinen u. s. f. angebrachten Engel sind oft mit solchen Instrumenten, der Andeutung des himmlischen Concertes, ausgestattet.

Fig. 295. Taufstein in S. Ulrich in Baden. II. (Nach einer Aufnahme des Herrn Hofrath Rapp in Freiburg i. B.)

Den musikalischen Instrumenten reiht sich die Glocke an[3]. Wir lernten die ältesten mit der Hand geschlagenen oder geschmiedeten *(Vasa productilia)* Glocken.

[1] Fleury VI pl. 502. — Vgl. Revue de l'art chrét. XXX 209. — Wangemann Gesch. der Orgel u. s. f. Demmin 1879.

[2] Otte I 331, Fig. 129.

[3] Die Bezeichnung *campana*, *nola*, hat die Ableitung des Ursprungs der Glocken aus Nola in Campanien veranlasst, wie wir sie schon bei Walahfried Strabo im 9. Jahrhundert finden. Eine historische Begründung hat diese Etymologie nicht. Der Terminus *cloca* begegnet uns zuerst in den Briefen des hl. Bonifatius (Ep. 124, ed. Würdtwein), das deutsche *glogga*, *clocca* erst im 9. Jahrh. (von *chlachan*, *clangere* abzuleiten). — Zur Litteratur vgl. J. B. Thiers Traité des cloches etc. Par. 1721. — Corblet De la liturgie des cloches. Amiens 1854. — H. Otte Glockenkunde. Leipz. 1854; ² 1884; ders. Kunstarch. I 352 f., wo die deutsche Litteratur verzeichnet ist. — Dazu Dergny Les cloches du Pays de Bray. Rouen 1863. — Didron Ann. arch. XVI; XVII; XVIII 145; XIX 307; XXII 213. — Revue de l'art chrét. XXXI 247. — Cancellieri De tint. templi Vaticani (Secret. IV 1991). — Nordhoff in Allg. Zeitung 1880, Nr. 257, Beil.; ders. Zur Gesch. der Erzgiesserkunst (B. J. LXXVI [1883] 176). — Böckler Beiträge z. Gesch. d. Glockenkunde. Aach. 1882; dazu Mittelrhein. Geschichtsbl. 1884, Nr. 4, S. 121. — Stahlschmidt Church Bells of Kent. Lond. 1888. — De Rossi Campana con epigrafe

bei den Kelten und Angelsachsen in England und Irland kennen (I 410)[1]; eine eisenblecherne, angeblich aus dem 7. Jahrhundert, den sogen. Saufang, bewahrt man im Kölner Museum. Seit dem 8.—9. Jahrhundert begegnen wir auch gegossenen Glocken *(fusilia)*, welche die allem Anschein nach zunächst von vaganten Stück- und Rothgiessern, dann in einigen grossen Abteien (S. Maximin bei Trier, Reichenau?) hergestellt wurden. Zu den ältesten dieser gegossenen (Bronce-)Glocken zählen sicher die von de Rossi beschriebene aus Canino (8.—9. Jahrhundert), die im Museum zu Cordova (9. Jahrhundert)[2], die der Sammlung Lueseman in Lüttich (11. Jahrhundert). Datirte Glocken treten erst mit dem 12. Jahrhundert auf (Gilching in Oberbayern, zwischen 1162—1194; Iggensbach in Niederbayern, 1144; Bayeux, 1202; Helfta, 1234; Würzburg, S. Burchardi, 1249; Minden, 1252; Freiburg i. B. 1258; Aachen, S. Peter, 1261 u. s. f.). Die geschmiedeten Glöckchen haben einen sich wenig nach unten öffnenden, theils viereckigen theils runden, geradlinig abfallenden Mantel; die gegossenen des 11. bis 13. Jahrhunderts sind meist bienenkorbförmig oder stellen eine halbe Sphäre dar (wie die Glocke von Cordova); mit der Gothik wird die Ausschweifung des Mantels stärker. Der Hauptvorzug der Glocke liegt in der Technik und der Vollkommenheit des Gusses; diesem Gesichtspunkt musste selbstverständlich die künstlerische Ausgestaltung der Form nachgestellt werden. Darum tritt auch der bildnerische Schmuck der Glocke nur in beschränktem Masse auf. Thierreliefs zeigt die Lütticher Glocke des 11. Jahrhunderts, sonst haben die älteren Exemplare meist nur ein Kreuz und hie und da eine Inschrift[3]. Später treten Leistenprofilirungen am Hals und über dem Schlag, noch später Lilienfriese und Reliefmedaillons mit biblischen Scenen, den Bildern der Schutzheiligen u. s. f. auf. Auch Abgüsse von Münzen finden sich an dem Mantel (Bracteaten auf der Glocke zu Helfta, 1234), ebenso die nachträgliche Auflöthung von Inschriften (oder auch Bildern?), wie in Kamitz (14. Jahrhundert). Beliebt waren endlich im Mittelalter auch die mit dem Hammer in der Hand geschlagenen Glockenspiele *(Carillons)*, an denen sich auch die vornehmsten Personen nach Ausweis der Abbildungen des 13. und 14. Jahrhunderts ergötzten[4].

IV.

Liturgische Gewandung.

Auf die Geschichte der liturgischen Gewandung kann, wie überhaupt auf diese gesammte, mehr archäologische Materie, hier nur insoweit eingegangen werden, als die künstlerische Ausgestaltung der Formen in Betracht kommt[5] (vgl. die Zusammenstellung der einzelnen Gewandstücke

del sec. 8—9, trov. presso Canino (Bull. arch. 1887, p. 82, tav. III sg. und Revue de l'art chrét. 1890). — Schönermark Altersbestimmung d. Glocken. Berl. 1889 (Zeitschr. f. Bauwesen). — Fleury La Messe VI 161 s.

[1] Vgl. die Zusammenstell. b. Fleury pl. 497.

[2] Ibid. pl. 499. — Schubart (Die Glocken im Herzogth. Anhalt-Dessau [1896] S. 201 f.) will auf einer Glocke zu Drohndorf das Datum 1098 oder 1099 lesen; doch haben seine Ausführungen uns nicht überzeugt.

[3] Aelteste im Rheinland bei Kraus Christl. Inschr. d. Rheinl. II Nr. 28. 269. 270. 312. 494. 623.

[4] Fleury pl. 501.

[5] Zu der I 531, Anm. 5, verzeichneten Litteratur ist noch hinzuzufügen: Fleury La Messe VI. VII. VIII. — H. Weiss Kostümkunde. Gesch. d. Tracht u. d. Geräthes im Mittelalter vom 4.—14. Jahrh. [2] Stuttg. 1883; ders. Kostümkunde u. s. f. 14.—16. Jahrh. Stuttg. 1874. — Vict. Gay Vêtem. sacerd. (Didron Ann. arch. I 61; II 37. 151; IV 354; VI 158; VII 143; VIII 64: XVII 227. 348). — Hefner-Alteneck Trachten, Kunstw. u. Geräthschaften vom frühen Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrh. [2] 1880 ff. — Reiches Material bieten die Schatzkammern und Museen zu Halberstadt, Danzig, Brandenburg, Berlin, München, Nürnberg, Wien, Pest, Köln u. s. f. — Für die seit dem 12.—13. Jahrhundert aufkommende symbolische Ausdeutung der liturgischen Gewandung ver-

Fig. 296). Wir sahen, dass eine abgesonderte priesterliche Kleidung sich erst seit dem 6. Jahrhundert entwickelt hat (I 533). Die *Tunica talaris* der Alten behielt am treuesten ihre Form als Alba, doch erhielt sie nach dem Vorgang der Reichen bald auch im kirchlichen Gebrauch eine Purpur- oder Goldbordüre *(Lorum,* daher *Albae monolores, dilores, trilores)*, später auch andere Besatzstücke mit bildlichen Darstellungen. Die uns erhaltenen Abbildungen aus dem 10. und 11. Jahrhundert[1] zeigen dieses bis auf die Füsse wallende Gewandstück in der Mitte des Körpers eingezogen und nach unten weit ausgeschweift. Die Farbe war immer weiss, was ihm den Namen Alba gab. Zur Zusammenfassung der Alba dient der Knotenstrick *(Cingulum)*, der im hohen Mittelalter auch durch Stickerei seine Zierde fand (Cingulum in S. Peter zu Salzburg, angeblich aus dem 8. Jahrhundert; zu Sens, 13. Jahrhundert; Ceinture des hl. Edine, 1241[2]).

Fig. 296. Bischof. (Nach Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters.)
A. Stoffliche Ornate: 1 Tibialia. 2 Sandalia. 3 Humerale. 4 Alba. 5 Cingulum. 6 Stola. 7 Tunica. 8 Dalmatica. 9 Casula. 10 Chirothecae. 11 Infula. 12 Manipulus. 14a Pannisellus. 15 Rationale episcop. 16 Pallium.
B. Metallische Pontificalien: 12a Anulus. 13 Crux pectoralis. 14 Baculus pastoralis.

Casel.

Die Casel *(Planeta,* mhd. *Messachel)* war aus der Paenula der Alten hervorgegangen, ein anfänglich wie eine Hütte den ganzen Körper des Priesters umspannendes rundes Gewand, das ursprünglich mit den Armen aufgehoben wurde, dann zur Bewältigung der Stoffmasse Zugschnüre erhielt (Casel des Erzbischofs Willigis zu Mainz) und endlich für die Bewegung der Arme ausgeschnitten wurde (14. Jahrhundert). Die ursprüngliche Farbe scheint ausschliesslich weiss gewesen zu sein. Als Zierrath werden auch hier Goldstreifen *(aureus clavus)* und Besätze *(Aurifrisium, Orfroi)* verwendet worden sein[3]. Diese Streifen treten in den romanischen Caseln bald als quer nach oben schiessende Stäbe (Casel des Thomas Becket in Canterbury, Fig. 297; des hl. Aldegund in Maubeuge; des hl. Wolfgang in Regensburg u. s. f.) auf; dann nimmt die Gabelung die X-Form des Kreuzes an (sogen. Casel Alberts d. Gr. von 1280 in S. Andreas zu Köln[4]). Zuweilen bedeckt statt der gabelförmigen Aurifrisien ein freigesticktes Laubornament den Rücken des Messgewandes[5] (Casel des 12. Jahrh. in Reims, Casel des hl. Godehard in Hildesheim, des hl. Willigis in Mainz)[6]. Gewänder mit zum Gabelkreuz gebildeten *aureae listae* finden sich schon aus dem 11. Jahrh. in Bayeux, Angers, auf der Casel Johannes' XVII, des hl. Bernward in Hildesheim, in Aschaffenburg[7],

gleiche unten und Santes Pagnini Isagoge ad mysticos s. Scripturae sensus, lib. XVIII, c. 6, p. 801 sq. 866 sq.

[1] Fleury VII pl. 519.

[2] Alle abgebildet bei Fleury pl. 523.

[3] Vgl. ‚Tablet' 1896, z. 19. Dec.

[4] Bock Liturg. Gewänder II, Taf. 8 u. 34.

[5] Ebd. II 112, Taf. 12.

[6] Fleury pl. 584. 586.

[7] Ibid. pl. 577. 578. 579. 585.

auch in S. Peter zu Salzburg und S. Godehard zu Hildesheim. Bemerkenswerth ist, dass die Messgewänder Italiens im 14. und 15. Jahrhundert, wie wir das an zahlreichen Gemälden sehen können, auf der Rückseite nur den breiten ornamentalen Streifen *(praetexta)* aufweisen, nicht das Gabelkreuz, welches im 14. und 15. Jahrhundert hauptsächlich in Deutschland (auch in Frankreich) vorkommt; wol erst im 15. Jahrhundert tritt auch das Kreuz auf der Pectoralseite auf, worauf sich der Verfasser der Nachfolge Christi (IV c. 5) bezieht. Ziemlich früh kommt auch die Einsetzung von Bildern, namentlich Bischofsbildern, in den über den Rücken laufenden Stab vor (Casel des hl. Willibald in Eichsätt, Casel von Anagni, 13. Jahrhundert[1]; von Angers, 13. Jahrhundert; von Göss, 13. Jahrhundert; von Amiens, 13. Jahrhundert[2]; zwei aus S. Blasien, 12.—13. Jahrhundert, jetzt S. Paul[3]). Das älteste und interessanteste Beispiel dieser Art war die mit den Bischofsbildern von Verona vom 3. bis 8. Jahrhundert gezierte Casel von S. Apollinare in Classe in Ravenna, welche Sarti beschrieben hat und über deren Verbleib nichts bekannt ist[4]. Der Schnitt der Casel hat eine Veränderung erfahren, indem die ursprünglich den ganzen Körper bedeckende Stoffmasse (so auf dem Metzer Elfenbein) vielfach (schon auf den Fresken von S. Clemente) eine Verkürzung erlitt, wie es scheint, früher in Italien als im Norden. Denn die angeblich 1143 vom hl. Bernhard benutzte Casel von Brauweiler *(Casula s. Bernardi)* hat mehr als 13 Ellen Stoff und misst in ihrer grössten Spannung 6′ $11^3/_4$″, in der Höhe der Rückseite 4′ $5^1/_2$″[5]. Sie hat keinen andern Schmuck als die kostbare Musterung der anscheinend orientalischen Textur[6]. Ungefähr aus derselben Zeit stammt die im Schnitt verwandte Casel im Bamberger Domschatz. Weiss scheint in der romanischen Zeit noch immer die vorherrschende Farbe der Caseln gewesen zu sein, wie auch die Wolle vorherrschender Stoff war. Doch kommt rothe oder purpurne Seide vor (Caseln des hl. Rambert, des hl. Thomas); eine Casel in Sens ist aus violetter Seide; auch begegnet uns farbiger oder goldener Besatz mit Perlen (Casel zu S. Emmeram, Casel des hl. Wolfgang). Erst Innocenz III scheint hinsichtlich der Farben eine definitive Aenderung vorgeschrieben zu haben. Sowol er als Durandus[7] erwähnen

Fig. 297. Casula des hl. Thomas Becket. (Aus M. Mallet, Cours d'archéologie religieuse. Paris, Ch. Poussielgue.)

[1] Ibid. pl. 587.

[2] Fleury VIII pl. 603. 610. 617. 618.

[3] Kraus Kunstdenkm. des Grossh. Baden III u. Christl. Inschr. d. Rheinl. II Nr. 87. 89.

[4] M. Sarti Diss. de veteri casula diptycha. Favent. 1753. — Rubeus Hist. Rav. I 14. 37; IV 178. Die ravennatischen Bischöfe waren auch auf einem Velum des 6. Jahrhunderts eingewebt *‚phrygio opere'* (Agnell. Lib. pontif. Rav., in Vita s. Maximiani c. 6, ed. Blanchini p. 100).

[5] Abgebildet bei Bock II Taf. 32.

[6] Im modernen Paramentenhandel spricht man von Bernhardscasel als einem besondern Typus.

[7] De sacrif. Miss. I 65. Durand. Rat. III 18.

vier liturgische Farben (weiss, roth, schwarz und grün), Durandus setzt aber die blaue Farbe der schwarzen gleichwerthig. Allmählich befestigte sich dann der jetzt geltende Brauch, dass von den feststehenden liturgischen Farben weiss als Grundfarbe der Feste Christi, der heiligen Jungfrau, der Confessores und Virgines gilt; roth für die Octave des Heiligen Geistes und die Apostel- und Märtyrertage; grün für den Rest des nicht durch die drei grossen Festkreise eingenommenen Kirchenjahres; violett für Advent- und Fastenzeit, schwarz für die Todtenmesse und Vigil. Die Gothik änderte am Schnitt des Messgewandes so gut wie nichts, bevorzugte aber wenigstens in Frankreich im 13. Jahrhundert schon einheimische Stoffe mit dem Lilienmuster; in Deutschland war vor allem das Granatapfelmuster beliebt. Im 15. Jahrhundert bedeckten sich die Caseln auf der Vorder- und Rückseite mit zahlreichen biblischen Scenen oder mit heraldischen Darstellungen (wie auf der Broderie in der Sainte-Chapelle zu Vic-le-Comte); die Seide war jetzt durchaus vorherrschend. Um so einschneidender und ästhetisch verhängnissvoller war die Modification der Casel im Zeitalter der Renaissance und des Barocco. Sie verlor allmählich jede Erinnerung an die ursprüngliche Form und gestaltete sich zu einem steifen, über Brust und Rücken in zwei fast getrennten Theilen glatt herabhängenden, im 17. und 18. Jahrhundert die Violinenform annehmenden Gewandstück, das im besten Falle mit einem lateinischen Kreuz ausgestattet, häufig mit geschmacklosen Blumen und Sonnen, selbst mit Weiden und Aschenkrügen decorirt wurde.

Pluviale.

Das Pluviale *(Cappa)* will Gay schon 530 nachgewiesen haben[1], Andere setzen seinen Ursprung ins 10. Jahrhundert. Es erscheint als eine Fortsetzung der *Lacerna* der Alten, welche eine Capuze *(Cucullus)* hatte und mittelst einer Agraffe *(Fibula)* zusammengehalten wurde. Es diente — daher der Name — namentlich im Freien bei Umgängen u. dgl. Im hohen Mittelalter sehen wir schon eine sehr luxuriöse Behandlung dieses Gewandstückes, wie die kostbaren mit Adlern und Greifen gemusterten Exemplare von Engelberg (13. bis 14. Jahrhundert[2]), Pisa (Cappa des Papstes Gelasius II, 14. Jahrhundert[3]), die Cappa Leonis in Aachen[4], die ganz mit biblischen Scenen oder Bildern aus der Legende der Heiligen bedeckten Pluvialien von S. Blasien (jetzt in S. Paul, 12.—13. Jahrhundert[5]), von Anagni (13. Jahrhundert), im Lateran[6] beweisen.

Agraffen.

Von Agraffen oder Mantelschliessen *(Fibulae, Pectoralia, Monilia)*, mit denen diese Pluvialien zusammengehalten wurden, haben sich aus der gothischen Zeit mehrere sehr kostbare erhalten, so die Aachener aus dem 14. Jahrhundert; andere aus dem 15. Jahrhundert in Darmstadt, Leipzig, Sigmaringen, Villingen, Berlin (Kunstgewerbemuseum).

Stola.

Die Stola *(Orarium)*[7] wird zuerst auf dem Concil zu Laodicea (zwischen 343—381) erwähnt, wo ihr Tragen den ‚Dienern', d. h. den Subdiakonen, untersagt wird. Die Orarien der Römer waren Tücher oder Schärpen, welche die Kaiser bei den circensischen Spielen vertheilen liessen und welche zur Aufmunterung der Rosselenker vom Volke geschwenkt wurden[8]. Als Abzeichen der Diakonen zuerst über, dann unter der Dalmatica getragen, und anfänglich wol zum Abtrocknen von Gesicht und Händen dienend, erscheint

[1] Ann. arch. II 154.
[2] Fleury VIII pl. 617.
[3] Ibid. pl. 625.
[4] Bock II Taf. 41 f.
[5] Kraus Kunstdenkm. des Grossh. Baden III u. Christl. Inschr. d. Rheinl. II Nr. 88.
[6] Fleury pl. 626. 627.
[7] Vgl. Hefele Beiträge II 180—194. — Krazer S. 291 f.
[8] Vopisc. Aurel. 48. Augustin. De civ. Dei XXII 8, 7. Hieronym. Ep. 52, 9.

das Orarium schon seit dem 7. Jahrhundert als blosses Symbol und auf einen schmalen über die linke Schulter gelegten Wollen- oder Linnenstreif reducirt. Einige der ältesten Abbildungen (syrische und angelsächsische Miniaturen, 11. und 12. Jahrhundert[1]) zeigen diesen Streif ohne Verzierung, aber es treten doch auch schon im 11. Jahrhundert Ausladungen desselben mit Fransenbesatz auf (Miniaturen von Engelberg und Darmstadt, Köln[2]), und schon die höchst merkwürdige im Grab des hl. Cuthbert zu Durham gefundene Stola (um 931; Fig. 298) weist bei geradlinigem Auslauf des Streifens Fransenbesatz und reichen Bilderschmuck (biblische Scenen, Propheten und Evangelisten) auf. Ohne bildlichen Schmuck, aber in der Form ähnlich und von reich gemustertem Stoff sind die Stolen von Aschaffenburg (11. Jahrhundert), S. Martino ai Monti in Rom und Chartres (13. Jahrhundert)[3], während die Stolen in der Bibel Karls des Kahlen (zuerst!), dann die von Osnabrück (Dom, 12. Jahrhundert, aus sarazenischer Weberei), Bayeux (S. Regnoberts Stola)[4], Sens (Stola des hl. Thomas, 11. Jahrhundert), Dreux (1218)[5] bereits nach unten eine Erweiterung oder Ausladung zeigen. Sehr geschmackvoll ist die mit geringer Ausladung versehene, dem Pallium nachgebildete Stola zu Halberstadt[6]. Alle diese kostbaren Stolen schimmern in den verschiedensten Farben, während weiss die ursprüngliche Farbe der Stola war und noch im 7. Jahrhundert ein Concil von Toledo jede andere verbot *(nec ullis coloribus aut auro ornatae)*. Schon die Bibel Karls des Kahlen und das Exultet von Montecassino haben dagegen ganz in Gold gearbeitete Stolen. Auch kleine Glöckchen kommen als Besatz der Stolen vor, wie schon 915 in dem Testament Riculf; man hat vermuthet, dass sie die Thätigkeit des Diakons bei Aufrechterhaltung der Ordnung unterstützen sollten[7]. Kreuze in der Stola eingestickt begegnen uns erst im 12. und 13. Jahrhundert (Exultet bei Millin, 12. Jahrhundert; Stola von Chartres, 13. Jahrhundert; von Sens, 12. Jahrhundert[8]), also viel später als auf den Pallien und Manipeln.

Fig. 298.
Von der Stola des hl. Cuthbert (905 bis 931), in sein Grab gelegt. 10. Jahrh. (Aus Rohault de Fleury, La Messe.)

Manipel.

Der Manipel wird in der karolingischen Zeit von Amalarius, Alcuin *(mappula qua pituitam oculorum et narium detergimus)*, im 11. Jahrhundert von Ivo von Chartres, im 12. Jahrhundert von Stephan von Autun und Honorius von Autun als ein auf dem linken Arm getragenes Schweisstuch *(Sudarium)* erwähnt. Wäre der in S. Martino ai Monti gefundene Streif des 7. Jahrhunderts mit Sicherheit als Manipel festzustellen[9], so stände über die Entstehungszeit des

[1] Fleury VII pl. 526.
[2] Ibid. pl. 526. 527.
[3] Ibid. pl. 533. 535.
[4] Beide ibid. pl. 534.
[5] Ibid. pl. 536.
[6] Bock II 108, Taf. 8[3].
[7] Ann. arch. VIII 73.
[8] Bei Fleury pl. 530. 535. 536.
[9] Ann. arch. VII 146.

Gewandstückes etwas mehr fest als jetzt, wo die älteste urkundliche Erwähnung sich 781 in einer Schenkung an das Kloster Olona findet[1]. In der Hand getragene *Fanones* sieht man freilich schon früher, auf einem altchristlichen Gemälde, wo eine Frau einen solchen Manipel trägt, und in S. Vitale in Ravenna[2]; noch Hrabanus Maurus schrieb vor: *oportet sacerdotes et ministros altaris mappulas manibus tenere.* Aus dem 9. Jahrhundert besitzen wir Abbildungen in der Bibel Karls des Kahlen und auf einem Metzer Elfenbein[3], auf einem Elfenbein in Tournay, wo der Manipel wieder an der Hand hängt, ebenso in S. Clemente, und im 10. Jahrhundert in einem Kölner Lectionarium[4]. Reicher geschmückte Manipeln mit Ausladungen und Fransenbesatz zeigen die Miniaturen in Darmstadt, Verdun, Engelberg und Köln[5] aus dem 11. und 12. Jahrhundert; im 13. Jahrhundert sehen wir an den Manipeln von Pontigny und Namur auch bildliche Darstellungen[6]. Mit dem Kreuz bezeichnete Manipeln fanden sich wol schon seit dem 9. Jahrhundert (S. Stefano in Verona, Statue des hl. Petrus[7]; S. Clemente und Minerva[8]). Ein schönes Muster eines mit Inschriften und Bildern besetzten Manipels des 12. Jahrhunderts *(Manipulus litteratus)* gibt Bock[9], ohne leider die Provenienz zu nennen. Im Zeitalter der Gothik ist der Manipel der Entwicklung der Stola ganz gefolgt, und die Spätrenaissance wie der Barocco haben dann beiden die geschmacklose Ausschweifung gegeben, welche wir an diesen Gewandstücken im 17. und 18. Jahrhundert bemerken.

Velum. Sudarium.

Mit dem Manipel verwandt, aber nicht mit ihm zu verwechseln, ist das Velum oder der Pannisellus, auch Sudarium genannt, welches seit dem 14. Jahrhundert (Erwähnung im Prager Schatzverzeichniss von 1387) an Abts- und Bischofsstäben bemerkt wird und welches man irrthümlicherweise für ein Insigne der infulirten Aebte gehalten hat[10].

Dominicale.

In der ältern Zeit begegnen uns auch andere Vela, so dasjenige, mit welchem die Frauen die Communion auf die Hand empfingen (Concil von Auxerre, 585). Doch trugen die Frauen ein solches Dominicale (Concil von Macon, 681) auch auf dem Kopfe, wenn sie communicirten. Nach dem Ordo Romanus brachte das Volk auch Wein und Brod *cum fanonibus candidis* dar. Die Verhüllung der Hände mit solchen Mappulae sieht man auf den Mosaiken des 7.—10. Jahrhunderts (S. Apollinare, S. Agnese, S. Paul, S. Zeno u. a.)[11]. Vielleicht ist der mit einem fast gleichschenkligen Kreuze und Fransen besetzte Gewandrest, welchen man bei den Reliquien des hl. Leonardo degli Uberti († 1133) fand (S. Trinità in Florenz), ein derartiges Velum[12].

Amictus.

Der Amictus *(Superhumerale, Poderis, Ambologium)* wird in dem ersten römischen Ordo, dann im karolingischen Zeitalter von Amalarius (um 820), Hrabanus Maurus, Regino, in einem dem 10. Jahrhundert angehörenden angelsächsischen Pontifical erwähnt; er bestand ursprünglich aus einem viereckigen weissen Linnen, welches nach dem Zeugnisse des Rupert von Deutz und des Hugo von S. Victor noch im hohen Mittelalter von dem Celebrans über Schultern und Kopf gezogen wurde, was dann seit Einführung des Biretum

---

[1] Mabill. Annal. Ben. l. XXV 55.
[2] Fleury pl. 523. [3] Ibid. pl. 525.
[4] Ibid. [5] Ibid. pl. 526. 527.
[6] Ibid. pl. 528. [7] Ibid. pl. 679.
[8] Ibid. pl. 524.
[9] II Taf. 18[3].
[10] Vgl. Bock II 226. Ursprung und Bedeutung dieses Pannisellus scheinen noch nicht hinreichend ermittelt zu sein. — Organ f. christl. Kunst XX 21.
[11] Fleury VIII 19 s.
[12] Ibid. VIII pl. 20; vgl. andere Beispiele aus Abbildungen des 11. u. 12. Jahrhunderts ebd. pl. 629.

(10. Jahrhundert?) allmählich aufhörte als Kopfbedeckung zu dienen und jetzt nur noch von einigen Orden auf dem Wege zum Altar und von demselben zurück über den Kopf geschlagen wird (Benedictiner, Dominicaner, Franciscaner). Seit dem 10. und 11. Jahrhundert wurde es mit Stickerei und Perlen besetzt; 15 Amicti mit Goldstreifen erwähnt ein Clermonter Schatzverzeichniss; Victor III schenkte der Abtei Montecassino drei in Seide gestickte Amicte. Schon bei Honorius von Autun und Sicardus begegnen wir der symbolischen Auslegung dieses Gewandstückes, welches die Hoffnung auf die ewigen Güter andeuten soll. In Frankreich (S. Evroult, S. Amand, Jumièges, Sens, Chartres) und Italien (Ancona, Pozzuoli, Lateran)[1] haben sich einige mehr als Kragen behandelte und decorirte Amictus des 12. und 13. Jahrhunderts erhalten, unter denen derjenige des hl. Thomas Becket in Sens der bemerkenswertheste ist. Abbildungen auf Bischofsgräbern (Châlons, Rouen, Laon, Troyes) und auf den sogen. Bischofsfenstern in der Kathedrale zu Tours beweisen die Fortdauer dieser Decoration in der gothischen Zeit. Carlo Borromeo forderte, dass der Amict mit drei Kreuzen besetzt sei. Seit er nicht mehr über den Kopf geschlagen wurde, vereinfachte sich die Decoration desselben, um heute sozusagen ganz aufzuhören.

Superhumerale.

Noch Honorius gebraucht im 12. Jahrhunderts Humerale, Ephod und Amictus als gleichbedeutend; doch sehen wir seit dem 12. Jahrhundert ein den Bischöfen reservirtes Superhumerale auftreten, welches, wahrscheinlich identisch mit dem von Innocenz III[2] erwähnten Orale, wie eine Art Pelerine oder Collier, mit Pendants, um den Hals gelegt wurde. Es ist zuweilen aus Gold. In Eichstätt existiren mehrere Exemplare solcher Colliers aus dem 11.—13. Jahrhundert; das des hl. Willibald wird von Fleury[3] ins 15. Jahrhundert gesetzt. Abbildungen aus dem 12. und 13. Jahrhundert (Stuttgart, Sens, Valenciennes, Varzy) hat derselbe[4] gesammelt.

Dalmatica.

Die Dalmatica der Römer, wie wir sie im Virgil des Vatican abgebildet sehen, war ein langes, bis auf die Füsse gehendes, mit zwei Purpurstreifen geziertes, mit weiten Aermeln ausgestattetes Kleid aus orientalischem Stoff, das meist ohne Gürtel getragen wurde. Es wird zuweilen dem Colobium gleichgestellt. Vom hl. Cyprian wird 258 berichtet, dass er bei seinem Martyrium seine Dalmatica ablegte und dann *in lineo remansit.* Die Angaben des Papstbuches, dass Papst Eutychius (um 280) die Martyrer ausschliesslich in der Dalmatica begraben lassen wollte und dass Papst Sylvester dies angeblich zuerst nur den Päpsten zustehende Kleidungsstück den Diakonen Roms zugestand (später soll es durch Symmachus den Diakonen von Orléans und im 6. Jahrhundert allen übrigen erlaubt worden sein), können heute keinen Anspruch auf Zuverlässigkeit machen. Wir treffen dann die Dalmatik als Kleidung des Papstes wie der Diakonen im Gregorianischen Sacramentar; bei Palladius[5] als Nachtkleid der Mönche, ebenso im 6. Jahrhundert in Palästina, und begegnen ihr auf den Denkmälern Ravenna's (S. Vitale) wie auf einem Sarkophag von Burgos (5.—6. Jahrhundert), ferner auf einem derselben Zeit zugeschriebenen römischen Fresco im Museum zu Neapel. Das älteste uns erhaltene Exemplar dürfte das von dem Musée des arts décoratifs in Paris 1886 erworbene Stück aus einem Grab in Achmim sein, welches dem 6. Jahrhundert angehören wird. Die im Reliquienschrein des hl. Hildulf in Moyen-

[1] Fleury pl. 517 s.
[2] De myst. Miss. I c. 53.
[3] VIII 73, pl. 639.
[4] Ibid. pl. 638 s.
[5] Hist. Lausiac. c. 39.

Moutier gefundene Dalmatik (des hl. Leodegar, † 678) zeigt den Schnitt des Kleides am Körper wie an den Armen schon bedeutend verkürzt[1]. Für den Gebrauch derselben im 8. Jahrhundert zeugen das Pontificale Egberts von York († 766), das Buch des Königs Athelstan, ein Brief des Papstes Zacharias an den Bischof von Vienne, im 9. Jahrhundert zahlreiche Abbildungen auf römischen Mosaiken und in fränkischen Miniaturen, wie auch auf dem Frankfurter Elfenbein. In der karolingischen Zeit trugen auch die Priester noch unter der Casula die Dalmatik, wie Walahfried Strabo meldet. Von da ab mehren sich die Belege[2]. Seit dem 11. Jahrhundert kommen kostbare Stoffe mit Vogelmustern (Ambazac; S. Etienne; Halberstadt, 12. Jahrhundert; Braunschweig[3]; Dalmatik Kaiser Heinrichs II im Nationalmuseum zu München[4]) und seit dem 12. Jahrhundert auch Dalmatiken, die mit bildlichen Darstellungen bedeckt sind, vor (Kaiserdalmatik im Vatican, 12. Jahrhundert; Dalmatik in Halberstadt, 15. Jahrhundert[5]). Bemerkenswerth ist auch die mit Purpurstreifen gezierte Dalmatica in Lisieux (des hl. Thomas Becket). In der Frühgothik sieht man zuweilen noch sehr lange Dalmatiken (wie auf den Sculpturen am Dom zu Chartres), im 14. Jahrhundert wieder sehr verkürzte (wie in Brignoles an der Dalmatik Ludwigs von Anjou). Charakteristisch für die Dalmatik ist aber namentlich das auf Brust und Rücken aufgenähte quadratische Zeugstück (Block, *Plagula*), welches zwischen den Borten angebracht war.

Rationale.

Dem alttestamentlichen Ephod nachgebildet war das im 12. und 13. Jahrhundert als Insigne einzelner, besonders deutscher Bischöfe auftretende Rationale, ein Brustschmuck, der aus einem grossen Schild oder auch aus einem breiten Bande mit zwei Schildern bestand[6]. Es sind uns Exemplare solcher Stücke ganz oder in Resten in Bamberg, München (im Schloss Tissling), im Dom zu Eichstätt und im Dom zu Regensburg[7] erhalten.

Pallium.

Aus dem antiken Pallium hatte sich ein dem Ὠμοφόριον der Griechen entsprechendes Kleidungsstück, ein plaidartiger Mantel entwickelt, der, allmählich auf zusammengeschlagene Streifen aus weisser Schafwolle reducirt, seit dem 6. Jahrhundert (ob schon dem 5.?) von dem Papste als Zeichen höherer Würde an einzelne Bischöfe verliehen wurde[8]. Zahlreiche Abbildungen auf Elfenbeinen, Mosaiken, Miniaturen u. s. f. lassen uns über die Entwicklung des künstlerischen Schmuckes dieses Insigne nicht im Zweifel[9]. Wir finden es im 5. Jahrhundert auf dem Trierer Elfenbein (I Fig. 384), unter den Reliquien des hl. Caesarius von Arles (mit dem Monogramm); im 6. Jahrhundert mit Kreuz und Fransenbesatz auf den Mosaiken von Ravenna; im 7. Jahrhundert, auch mit dem Kreuze unten, auf römischen Mosaiken; 835 auf dem

[1] Fleury pl. 538. [2] Ibid. VII 84 s.
[3] Ibid. pl. 546. 554. 560.
[4] Bock Kleinodien Taf. 40.
[5] Fleury pl. 554. 560.
[6] Bock Liturg. Gewänder II 196. — Otte I 281. — Cerf Diss. sur le Rational en usage dans l'Église romaine et dans l'Église de Reims. Reims 1889. — Ein Beispiel erwähnt Calmet Hist. Lorr. II [2] 106 s.
[7] Bock II Taf. 27 [1] und I Taf. 3.
[8] Vgl. jetzt besonders Fleury VIII 56 s. Krieg in Kraus Real-Encykl. d. christl. Alterth. II 578 und die daselbst angegebene Litteratur.
[9] Eine vortreffliche Uebersicht der chronologischen Entwicklung des Palliums vom 4. (?) bis zum 19. Jahrhundert gibt die Tafel bei Fleury VIII 68 und neuestens H. Grisar Das römische Pallium und die ältesten liturgischen Schärpen (Festschrift zum elfhundertjährigen Jubiläum des Deutschen Camposanto in Rom [Freiburg i. B. 1897] S. 83 ff.). — Den Act der Verleihung des Palliums durch den Papst (Johannes XVII) ist auf dem Reliquienschrein des hl. Heribert zu Deutz dargestellt (Aus'm Weerth Kunstdenkmäler Taf. 44 [1a]).

Paliotto von Mailand (schon in der im Norden üblichen Form des Y oder T); dann im 9. Jahrhundert auf dem Elfenbein von Frankfurt (Fig. 9) u. s. f. Die nordische, fixe Form siegt allmählich, selbst in Rom, über die ältere, frei gewundene (vgl. die Abb. Fig. 299). Seit dem 13. Jahrhundert wird das Pallium immer kleiner, so dass es seit dem 15. Jahrhundert im Grunde nur mehr eine Art Halsbinde mit zwei kurzen Ansätzen darstellt.

Mitra. Die regelmässigen Insignien des Bischofs sind ausser dem Ring Mitra und Stab. Die Mitra *(Infula)*[1] ist mit Sicherheit erst im 9. Jahrhundert nachgewiesen, wo sie von Theodulf von Orléans, von Jonas von Orléans, von Herrad von Tours genannt wird. Deutlicher sind die Zeugnisse seit dem 11. Jahrhundert, wo wir sie im Gebrauch mehrerer Bischöfe (Eberhard von Trier) und Aebte (Savino von Piacenza, Hugo von Cluny) finden[2]. Die Münzen des Papstes Sergius III (905—912) stellen Porträts mit einem pyramidal gebildeten Pileus oder Phrygium dar, während in S. Clemente die Bischöfe konische Mützen tragen. Die auf Miniaturen des 12. Jahrhunderts (Oxford, Köln, Stuttgart, Douay[3]) abgebildeten Bischöfe tragen niedrige, auf der Mitte zusammengedrückte Kappen; anderwärts begegnen uns in derselben Zeit (Trierer Elfenbein, Paris, Bourges u. s. f.[4]) spitze, durch einen verticalen Streifen und untere Borte gezeichnete Infuln, daneben auch schon (Trinità in Florenz, Bourges, Douay[5]) die schiffsschnabelförmige Form mit zwei angeblich die beiden Testamente veranschaulichenden Hörnern *(Cornua)*. Reich gestickte, zum Theil mit bildlichen Darstellungen geschmückte Mitren sind erhalten in S. Martino ai Monti in Rom (13. Jahrhundert), in Monza (11.—13. Jahrhundert)[6], in Beauvais (12. Jahr-

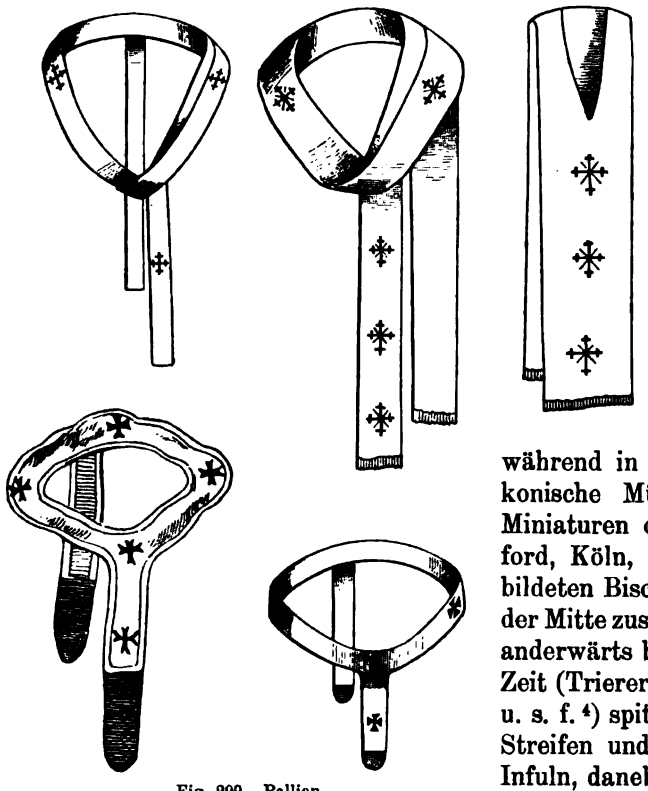


Fig. 299. Pallien.

[1] Vgl. jetzt besonders Bock Liturg. Gewänder II 148 f. — Lind in Mitth. d. k. k. Centralcomm. XII 69 f. — Findeys im ‚Kirchenschmuck' 1873, Nr. 2—4. — Oesterr. Atlas Taf. 54. — Didron Ann. arch. (passim, siehe Index XXVIII 460). — Otte I 276. — Fleury VIII 111 s. — Krieg bei Kraus Real-Encykl. II 211. — Wir müssen uns hier begnügen, auf die in der Real-Encyklopädie gegebenen Nachweise betreffs des Ursprungs und der geschichtlichen Entwicklung dieser Gewandstücke zu verweisen, und uns auf die nothwendigsten Andeutungen hinsichtlich des künstlerischen Schmuckes derselben im Mittelalter beschränken.

[2] Eine Mitra trägt auch der Bischof auf dem Evangeliendeckel des Cav. de Rossi (Fleury pl. 653); doch kann gegenwärtig von der Echtheit dieses Stückes keine Rede mehr sein.

[3] Fleury pl. 655. [4] Ibid. pl. 657.

[5] Ibid. pl. 658. [6] Beide Fleury pl. 659.

hundert), Sens (13. Jahrhundert), Pontigny (13. Jahrhundert), in Namur (1244, mit reich gestickten Bandstreifen), Laon (12. Jahrhundert), Anagni (13. Jahrhundert)[1]. Man unterschied dann einfach weisse *(simplices)* und mit Gold und Perlen gestickte Mitren (*in circulo et in titulo aurophrygiata,* Caerimon. Greg. X).

Tiara.

Ueber die Kopfbedeckung der Päpste, die Tiara, herrschen vielfach durchaus falsche Vorstellungen[2]. Sie erscheint nicht vor dem 11. Jahrhundert, wo sie von einigen Schriftstellern erwähnt wird[3], und wird wol zum erstenmal in den Fresken von S. Clemente als ein zugespitzter Hut ohne Krempe, oben etwas abgeflacht, am Rande mit einem gestickten Kreis geziert, abgebildet. Im 12. und 13. Jahrhundert begegnen wir der Tiara in Gestalt einer flachen, fest aufliegenden Calotte[4], deren Vertical- und Horizontalstreifen mit Perlen besetzt sind; weiter tritt dann die Form des durch eine reiche am untern Rand laufende Borte verzierten Fingerhuts auf (Honorius IV, Bibl. Vatic.[5]; ebenso auf einer S. Gallener Miniatur und römischen Malereien). Eine sehr hohe, mit einem Kreuz gezierte Tiara der Art stellt die Broncethüre in Benevent dar. Schon vor Ausgang des 13. Jahrhunderts wird dann die konische Gestalt herrschend, welche sich als solche bis ins 14. Jahrhundert erhält. Uebrigens bietet schon der Hortus deliciarum der Herrad, also im 12. Jahrhundert, die Form des hohen, zugespitzten Pileus. Die Frage, wann diese Tiara mit Goldstreifen umgeben wurde, hat de Rossi erst klargestellt. Eine Uebersicht der betreffenden Entwicklung gibt die Handschrift Panvinio's in der Biblioteca Barberini (XLIX 32). Ein einziger Reif *(regnum, corona)* erscheint, wie gesagt, noch im 11. Jahrhundert in S. Clemente und in einer Sculptur des 13. Jahrhunderts. In den von Cardinal Albornoz dem Papst Innocenz VI präsentirten Sammlungen von Juramenten der päpstlichen Städte[6] hat die Tiara des Papstes über dem Wappen nur ein einfaches Band, diejenige auf dem Kopf Innocenz' VI und des hl. Petrus eine Krone, wie das Mosaik von der Façade von S. Paolo sie dem Papst Johannes XXII gibt. Auf einer Miniatur derselben Handschrift sieht man den Kaiser (Karl d. Gr.) vor dem Papste, der nur ein Regnum mit einem perlgestickten Streifen trägt, wie er ihm eine Tiara mit zwei Kronen übergibt. Die zweite Tiara mit zwei Kronen erscheint also als Symbol der durch Albornoz wiederhergestellten weltlichen Herrschaft. Dass die Tiara mit einem einzigen Perlenreif oder einer Krone die officielle Tracht war, beweist ausser dem Mosaik Johannes' XXII auch das Giotto'sche Bild Bonifatius' VIII im Lateran. Dagegen kommt der Doppelreif auch schon bei Bonifatius VIII vor[7], und unter Clemens V spricht das päpstliche Schatzverzeichniss von 1315 schon von drei Reifen *(corona quae dicitur regnum sive tyara cum tribus circulis aureis et multis lapidibus pretiosis)*[8]. Sehr frühe Beispiele der dreireihigen Tiara bieten auch das Bild

[1] Ibid. pl. 662. 663. 665.

[2] Vgl. jetzt Fleury VIII 137 s. — De Rossi Musaici. Lief. 20 (S. Paolo fuori le mura, Facciata). — Garampi Sigillo della Garfagnana p. 89—100. — E. Müntz in Gaz. des Beaux-Arts 1887, Octob., p. 284; ders. Acad. des Inscr. 1895, Apr. 10.; dazu Revue crit. 1895, p. 339.

[3] Chron. Benzon. betr. Nikolaus II; Papias.

[4] Abbild. in dem Gregorius der Bibl. Nat. zu Paris, Lat. 2287. — Fleury pl. 667.

[5] Ibid. pl. 669.

[6] Doc. ined. tratti dal Registrum recognitionum et iuramentorum fidelitatis civ. sub Innocentio VI, pubbl. per cura dell' Accad. di conf. storico-giurid. Roma 1887.

[7] Dionys. Crypt. Vatic. p. 31. 128. 147.

[8] Ehrle Archiv f. Lit.- u. Kirchengesch. IV (1888) 193. Die Broncestatue Bonifaz' VIII im Museum zu Bologna hat die Tiara *cum tribus circulis* (Cicognara Stor. della scultura tav. XIX).

Clemens' V in der Zayton-Handschrift der Bibliothèque Nationale und das Pontificale von Chartres (1389), weiter das Grabmal Clemens' VI (1342—1352) in der Chaise-Dieu, der Grabstein Urbans V (1362—1370) in Avignon[1] und das Papstbild am Dom zu Bordeaux. Von Avignon brachten die Päpste, wie Martins V Grabmal im Lateran beweist, die dreifache Krone nach Rom zurück. Dass die konische Gestalt sich noch lange nach Einführung der drei Regna erhalten hat, beweist die schöne, René von Anjou zugeschriebene Miniatur einer französischen Handschrift im Britischen Museum[2].

Wir haben die chronologische Entwicklung der Tiara, entgegen der gewöhnlichen Angabe (wonach Alexander III derselben den ersten, Bonifaz VIII den zweiten und Johannes XXII den dritten Reif zugefügt hätte), so ausführlich gegeben, weil die Papsttiara auf mittelalterlichen Bildern häufig Gott Vater als Attribut ertheilt wird und das Alter dieser Darstellungen sich also mit Hülfe obiger Notizen feststellen lässt.

Krummstab. Ein weiteres Abzeichen der bischöflichen und Abtswürde ist der Krummstab *(Baculus, Pastorale, Pedum, Ferula, Virga)*, dessen Ursprung man auf den Hirtenstab der Alten (*‚innitens baculo'*, Ovid) zurückgeführt hat[3]. Das christliche Alterthum kannte ihn noch nicht als liturgische Ausstattung. Die erste Erwähnung des Baculus als solchen fällt ins 7. Jahrhundert (Concil von Toledo 633; Isidor von Sevilla, Romanus von Rouen um 623). Die ältesten uns erhaltenen Stäbe, angeblich aus dem 5.—7. Jahrhundert, dürften Reisestöcke gewesen sein, welche berühmten Missionären, wie S. Patrick, S. Columban, S. Fillan, gehörten und welche man später mit reichen Umhüllungen versah. Einzelne karolingische Denkmäler, wie die Sacramentarien von Autun und das Drogo's, zeigen bereits den Bischofsstab, der im 10. Jahrhundert als *‚ferula quam manu gestabat'* auch in der Hand eines Papstes erscheint[4] und als solcher auch noch im 12. Jahrhundert im Caerimonial des Cencio erwähnt wird: eine Nachwirkung des Stabes Petri, welchen die altchristlichen Denkmäler dem Moses in die Hand geben — *signum regiminis et correctionis.* Den gekrümmten Bischofsstab dagegen findet man in der Hand Petri noch auf einer Miniatur der Bibl. Nat. aus dem 10. Jahrhundert (Lat. 819, f. 751), und es scheint ihn noch Gelasius II (um 1118) getragen zu haben[5]. Münzen Johanns VIII (872—882) stellen diesen Papst mit einem Kreuz dar. Der Gebrauch scheint sich aber im 11. und 12. Jahrhundert verloren zu haben, denn schon Innocenz III sagt: *‚Romanus Pontifex pastorali virga non utitur'*, was dann zu den Sagen über die Verschenkung des Stabes Petri an Maternus u. s. f. Anlass gegeben hat. Im 11. Jahrhundert treten

---

[1] Fleury pl. 669.

[2] Eg. 1070, fol. 107[1].

[3] Vgl. Barraud et Martin Le bâton pastoral (in Mél. d'archéol. IV, bes. Abdr. Par. 1856). — Bastard Études de symbolique chrét (Par. 1851), bes. p. 79. 108. 425 ss. — Didron Ann. arch. (passim, siehe Index s. v. Crosse XXVIII 405). — Kraus Hist.-krit. Bemerkungen über die Sage vom Stabe des hl. Petrus zu Trier und die Stabsagen im allgemeinen (Bonner Winckelmannsfestprogr., im Anhang zu Aus'm Weerth Siegeskreuz, 1866). — L. v. Wolfskron Der Bischofsstab in seiner Bedeutung und allmählichen Entwickelung (Mittheil. der k. k. Centralcomm. II 256 f.). — Lind Ueber den Krummstab. Wien 1863. — Fr. Bock Geschichte der liturgischen Gewänder II 218. — Essenwein im Anzeiger des Germ. Mus. 1866, S. 432 f. — Weiss Costümkunde II 679; [2] II 452. — ‚Kirchenschmuck' XXV (1869) 26 f.; 1874, Nr. 10. 12; 1875, Nr. 1. 3—5. 7. — Otte I 278. — Cahier Caract. des Saints I 294. — Kraus Real-Encyklop. II 776. — Fleury VIII 75—110.

[4] Luitprand VI 21.

[5] Vgl. dazu Ciampini Vet. mon. I 123. — Fleury VIII 85.

namentlich zahlreiche elfenbeinerne Bischofsstäbe auf, deren Krümmung in einen Drachen ausläuft und ein kreuztragendes Lamm in sich schliesst (Vatican, Ravenna, Coll. Stein, Coll. Basilewski, Hildesheim, Namur, Regensburg)[1]. Gleichwol begegnen wir schon um 1080 in der Crosse de S. Gautier (Coll. Strauss)[2] der Tendenz, statt dieser Symbolik des Kampfes zwischen dem guten und bösen Princip eine viele Scenen umfassende, reiche biblische Darstellung in der Krümmung und am Stabe selbst zu geben. Um dieselbe Zeit kommen die T-förmigen Stäbe auf, von denen uns namentlich viele Abtsstäbe (S. Germain-des-Prés, Robert d'Arbriselle, Brianon, der Heribertsstab in Deutz [Fig. 300], Rouen, Museum Kensington, Moutiers u. s. f.) erhalten sind. Der prächtige Stab der Coll. Lippens in Gent[3] hat in der Krümmung den Kampf Michaels mit dem Drachen. Inschriften, wie diejenige: *Tityre coge pecus* u. s. f., wie die Hildesheimer: *Attrahe per primum* u. s. f. erläutern jetzt mannigfach den Zweck dieses Stabes.

Mit dem 12. und 13. Jahrhundert treten, anfangs neben den elfenbeinernen, dann diese allmählich verdrängend, die aus vergoldetem Kupfer gearbeiteten und mit Email bedeckten Stäbe vor, wie deren sich in den Trierer Bischofsgräbern[4] (vgl. Fig. 301), in S. Wolfgang und S. Peter zu Salzburg u. s. f. erhalten haben und wie sie für Frankreich in grosser Menge aus den Ateliers der Limoger Goldschmiede hervorgingen. Der Kampf Michaels mit dem Drachen, daneben aber mit Vorliebe Scenen aus dem Leben der heiligen Jungfrau sind die am meisten hier verwertheten Sujets. Auch Stäbe von Bergkrystall kommen jetzt vor (Bibl. von Versailles, Görz). Die Gothik bildet zunächst den Nodus des Stabes ähnlich wie den des Kelches zu einem förmlichen Architekturwerke um und setzt ihre Laubwerkornamente und architektonischen Motive an die Stelle der Symbolik; das Marienleben und die Heiligenlegende finden aber fortwährend Darstellung in der Krümmung, welche jetzt mehr sichelförmig an den Stab ansetzt. Die Elfenbeinstäbe fallen jetzt weg. Die Renaissance behält die architektonische Behandlung des Nodus bei und verliert zusehends jede Fühlung mit der alten Symbolik. Die Krümmung wird jetzt vielfach nach aussen ausgeschweift, was man mit Unrecht für ein Characteristicum der Bischofsstäbe gehalten hat, im Gegensatz zu den Abtsstäben, welche die Krümmung als Zeichen ihrer beschränkten Iurisdiction nach innen gehabt hätten[5].

Fig. 300. Stab des hl. Heribert in Deutz. (Nach de Bastard, Étud. de symbolique chrétienne.)

Zur Ausrüstung der Bischöfe gehörte auch ihre Hand- und Fussbekleidung, welche wir schon frühzeitig gleichfalls künstlerisch behandelt sehen[6]. Schon im 6. und 7. Jahrhundert zeigen uns ravennatische und rö- Hand- und Fussbekleidung.

[1] Ueber die Polemik, welche diese Symbolik hervorgerufen, s. Bastard Ét. de symb.

[2] Fleury pl. 649. [3] Ibid. pl. 650.

[4] Vgl. v. Wilmowsky Die Grabstätten der Erzbischöfe im Dom zu Trier. Trier 1876.

[5] Die Denkmäler bestätigen diese beliebte, aber unbegründete Unterscheidung nicht; vgl. auch Bock II 230. Otte I 278, Anm. 4.

[6] Fleury VIII pl. 184. 192. — De Linas Vêtem. sacerdotaux III; ders. Chaussures

mische Mosaiken ornamentirte und (7. Jahrhundert) selbst mit dem Kreuz bestickte Schuhe *(Calceamenta)*, die dann im 9., 10. und 11. Jahrhundert eine reiche und complicirte Form annehmen und mit Perlen und Edelsteinen bedeckt werden (besonders prächtige Exemplare aus Lausanne und Pontigny, 13. Jahrhundert)[1]. Ebenso begegnen wir in der gothischen Zeit Strümpfen aus reich gemusterten Stoffen (Musée Cluny)[2] und seit dem 11. Jahrhundert auch liturgischen Handschuhen *(Chirothecae, Manicae)*, welche, aus Seidenstoff gewirkt, auf der äussern Handfläche einen *Circulus aureus*, also einen kreisförmigen oder auch polygonen Aufsatz erhielten, der ein Kreuz, ein Agnus Dei oder eine andere Stickerei umschloss[3].

Kämme.

Fig. 301. Bischofsstab im Dom zu Trier. (Aus Schmidt, Kirchenmöbel und Utensilien aus dem Mittelalter.)

Kämme aus Elfenbein wurden in altchristlichen und mittelalterlichen Gräbern vielfach gefunden (I 522)[4]. Seit dem 7. Jahrhundert finden wir sie in liturgischem Gebrauch, um das Haar des pontificirenden Bischofs zu ordnen; er spielt auch bei der Consecration eine Rolle, wird den Bischöfen häufig ins Grab gelegt und als Reliquie angesehen. Das Volk weiss von zahlreichen Marienkämmen zu erzählen[5]. Reich ornamentirte Exemplare solcher Kämme sind die des hl. Gozelin (10. Jahrhundert, Nancy), des hl. Cuthbert (Durham), die Stablo'er in Brüssel (12. Jahrhundert), der der Coll. Sauvageot (11. Jahrhundert), der Kathedrale von Sens (12. Jahrhundert), des Museums in Nürnberg, des Erzbischofs Anno von Köln in Siegburg, des Bischofs Benno von Osnabrück in Iburg; Kaiserkämme zeigt man in Osnabrück (angeblich Karls d. Gr.) und Quedlinburg (Heinrichs I).

Brustkreuz.

Das Brustkreuz *(Crux pectoralis)* wird seit dem 6. Jahrhundert nachweisbar von Bischöfen getragen, scheint dann von Innocenz III dem Papste vorbehalten worden zu sein. Es wird später bei den Bischöfen allgemein Sitte[6].

Ring.

Der Ring *(Anulus episcopalis)* ist auch erst im 6. Jahrhundert in liturgischem Gebrauche nachweisbar[7]. Seit dem 7. Jahrhundert treten Denk-

---

dans l'antiq. et chez les premiers chrétiens. — Barbier de Montault Les gants pontificaux. Par. 1877.

[1] Fleury pl. 676. 678.

[2] Ibid. pl. 677. [3] Ibid. pl. 679.

[4] Bretagne Peignes lit. (Mém. de la Soc. Lorraine II 2, 176. Nancy 1860). — Fleury VIII 167. — Otte I 367. — Kraus Real-Encykl. II 87. — Reusens Élém. d'arch. I 440. — Bull. monum. IV 5. — Von der Werthschätzung der Kämme als Reliquien zeugt die Geschichte in Hepidani Coen. de miraculis s. Wiboradae, c. 4 (Goldast-Senckenberg Alem. rer. I 223).

[5] Siehe die Litteratur bei Kraus Real-Encykl. a. a. O.

[6] Vgl. Fleury VIII 209, pl. 681.

[7] Real-Encykl. II 710.

mäler desselben auf, wie der Ring des hl. Arnulf aus Metz (I Fig. 28). Im hohen Mittelalter begegnen uns sehr reich verzierte Ringe, deren Fassung heraldische Figuren aufweist oder auf denen die Taube sitzt[1], obgleich eine Vorschrift Innocenz' III das Anbringen von aufliegendem oder eingeschnittenem Bildwerk an den Bischofsringen verbot. Sie sollten demnach nur aus einem Goldreif mit dem Amethyst bestehen.

Auch das Flabellum (I 522) wurde bis ins ausgehende Mittelalter gebraucht. Es ist auf zahlreichen Denkmälern dargestellt und in manchen Exemplaren erhalten[2]. Es hat zuweilen noch die Fächerform (wie I Fig. 421: so nach der Millinschen Zeichnung in Canosa; im Britischen Museum u. s. f.)[3]; öfter die einer runden Scheibe, wie auf zahlreichen Abbildungen aus orientalischen und abendländischen Handschriften[4]. Mehrere figurirte Disken der Art sind zusammengefügt in dem Gagarinschen Flabellum[5]. Dann kommen reich decorirte grössere Metallscheiben vor, wie das Gagarinsche Silberflabellum und ein koptisches[6]. Das reichste und schönste Werk dieser Richtung ist der mit einem gleichschenkligen Kreuz und durchbrochener Arbeit gezierte, die Auferstehung des Herrn aufweisende Discus des 13. Jahrhunderts im Stift Kremsmünster[7]. Die Form der runden Scheibe hat auch das slawische Flabellum des 13. Jahrhunderts in Moskau und das griechische in Megaspilonum[8], welches um die Madonna mit Kind acht Medaillons mit den Bildern der Evangelisten und Cherubim gruppirt. Flabellum.

Von liturgischen Ausstattungsgegenständen, welche wegen ihrer künstlerischen Behandlung hier noch in Betracht kommen[9], seien noch kurz erwähnt die Agnus Dei, runde Wachsmedaillen, welche der Papst an der Vigil von Dominica in albis segnet und vertheilt; die goldene Rose, aus Gold gearbeitete Rosenstöcke in Gestalt eines Tafelaufsatzes, die der Papst seit dem 11. Jahrhundert am Sonntag Laetare an irgend eine fürstliche Person verschenkt oder versendet. Mittelalterliche Exemplare dieser *Rosae aureae* sind bis jetzt nicht nachgewiesen. Keine besondere Kunst sehen wir verwandt auf die in der Karwoche gebräuchlichen Glockensurrogate, die sogen. Holzklappern *(Crepitacula, Crecellae)*, die zuweilen in der Form des Kranichs gebildet waren (Dom zu Chartres). Es haben sich deren in Breslau und Braunschweig erhalten. Nichts ist bekannt von Exemplaren der von Durandus (III 28 f.) erwähnten Lichtputzen *(Emuntoria, Forcipes)* und ihren Ständern. Verschiedene liturg. Ausstattungsgegenstände.

Den Processionen dienten die Vortragkreuze, welche, meist aus Kupfer gearbeitet, auf einer Hasta bei Umgängen vorgetragen wurden; sie waren theils ohne Christuskörper, flach, theils mit dem Crucifix versehen. Zahlreiche Exemplare aus der romanischen Zeit haben sich namentlich in der Gegend des Bodensees und am Ober- und Mittelrhein erhalten. Die eigentlichen Kirchenfahnen *(Vexilla)* werden auf das von Eusebius beschriebene Labarum des Constantin zurückgeführt; doch sind die kirchlichen Fahnen wenigstens seit dem spätern Mittelalter nicht an der Hasta, sondern an einem Querstabe befestigt. Wir besitzen in kölnischen Kirchen und im Halberstädter Dom noch solche Vexilla aus romanischer Zeit; aus dem 15. Jahr-

[1] Ibid. pl. 680.
[2] Vgl. Fleury VI 125. — Kraus Real-Encyklop. I 529.
[3] Fleury pl. 491. Ibid. pl. 489. 490.
[5] Ibid. [6] Ibid. [7] Ibid. pl. 492.
[8] Ibid. pl. 493. 494.
[9] Vgl. näheres bei Otte I 359 f. und unter dem betreffenden Artikel bei Didron Ann. arch.

hundert sind sie häufiger. Der *Praecentor* oder *Episcopus chori* trug einen Stab, der zuweilen mit Silber überzogen war und Statuetten oder den Adler trug. Es sind solche Stäbe in Köln, Metz, Aachen, Osnabrück, Hildesheim aus dem 12. und späteren Jahrhunderten erhalten. Den Umgängen dienten auch die Tragleuchter (*Torcia*, Tortschen, Fackeln), die oft reich geschnitzt und mit Bildwerk versehen waren. Solche Processionsleuchter aus dem Ausgang des Mittelalters hat man noch in Gladbach, Wismar, Lübeck, Dresden, Jena, Deckendorf u. a. Die Traghimmel (Baldachine, *Baudequin*) kommen mit der Frohnleichnamsprocession erst auf und bestehen ursprünglich aus einem an vier leichten Stangen getragenen weissrothen Tuch. Drei kostbare Himmel der Art schenkte 1540 der Cardinal Albrecht von Brandenburg dem Mainzer Dom[1].

Fig. 302. Heiliges Grab im Münster zu Constanz.

Den in der Karwoche aufgeführten Passionsdarstellungen dienten ausser den am Palmsonntag vorgefahrenen Palmeseln, deren sich aus dem 15. Jahrhundert einige in der Schweiz und im Elsass, auch in den Museen zu Nürnberg und Breslau erhalten haben, die Passionssäulen, auf denen der Hahn sass und die mit den Werkzeugen des gottmenschlichen Leidens geziert waren (ein spätgothisches Exemplar im Dom zu Braunschweig). Hierher zählen auch die Christuskörper mit offenen Wundmalen, aus welchen man Blut fliessen liess (Pforta), oder mit beweglichen Armen und Beinen, die am Himmelfahrtstage zur Decke aufgezogen wurden (Danzig). Eine Terracotta mit Oeffnungen am Kopf und in der Brust wird in S. Peter im Elsass bewahrt. Auch hatte man in Holz geschnitzte und gemalte Krippen mit der Anbetung der Weisen und Hirten (Marienfeld, Berlin) wie auch ganze Gruppen der Kreuzigungsscene (Kreuzlingen bei Constanz).

[1] Bock Gesch. d. liturg. Gewänd. III 186—192; ders. in Organ f. christl. Kunst 1862, Nr. 19 ff.

In dem nordischen Klima ward von den celebrirenden Priestern das Bedürfniss empfunden, die Hände während des Gottesdienstes zu erwärmen. Diesem Zweck dienten die metallenen Wärmäpfel *(Poma calefactoria)*, in welchen Kohlen oder heisses Wasser eingeschlossen war. Ein broncenes Exemplar mit den Evangelistenbildern aus dem 14. Jahrhundert befindet sich im Zitter zu Halberstadt, andere waren aus vergoldetem Silber. Gleichem Zweck dienten kleine Pfannen (Danzig) oder die von Durandus erwähnten kleinen Wagen oder Tischchen *(Scultra)*.

Fig. 303. Brunnen im Freiburger Münster.

Der gegen Ausgang des Mittelalters zunehmenden Andacht zur Leidensgeschichte Jesu dienten die anderwärts erwähnten Stationen, deren monumentalste Vertretung wir in den sieben Reliefs des Adam Krafft in Nürnberg (ca. 1490) haben. In dieselbe Kategorie gehören die Ablass- und Turnustafeln des 15. Jahrhunderts (Halberstadt); die Sündenwagen, deren in Wilsnack u. a. gedacht wird; die Opferstöcke, zuweilen aus Stein mit einer Aushöhlung, zuweilen aus Holz gefertigt (Eschau im Elsass). Auch kommt es vor, dass die in dem Christuskörper der heiligen Gräber angebrachte runde Oeffnung als Opferstock benutzt wird (Drei Aehren im Elsass). Mit Eisen beschlagene Gotteskästen, in welchen die Ablassgelder gesammelt wurden, sind noch in Ulm, Magdeburg, Naumburg u. s. f. erhalten.

Heilige Gräber.

Die heiligen Gräber dienen zunächst dem Ritus der drei letzten Tage der Karwoche, stehen aber wol auch in Beziehung zu den dramatischen Aufführungen der Passionsgeschichte. Ihre Anlehnung an das heilige Grab in Jerusalem ist an den kleinen Polygonalbauten in den Domen von Constanz (Fig. 302) und Magdeburg ersichtlich. Meistens hat das heilige Grab indessen die Einrichtung gewöhnlicher, von einem gothischen Baldachin überragter Nischengräber, in denen die liegende Gestalt des Frohnleichnams, oft mit einer zur Aufnahme der heiligen Hostie bestimmten Brustöffnung, zu sehen ist; so namentlich vielfach am Oberrhein (Freiburg i. B., Constanz) und

im Elsass (Altthann, Hagenau, Kaysersberg, 1514 erneuert, Oberehnheim, 1504), wo sehr schöne Lösungen dieser Aufgabe vorliegen[1].

Diesen Einrichtungen sind auch die heiligen Stiegen beizuzählen, welche die Gläubigen in Verehrung der Passion Christi auf den Knieen erstiegen und welche, wie in Graupen in Böhmen, zu einer grossen Darstellung des gottmenschlichen Leidens führen. Die *Scala santa* zu Rom, in der 1278 von Nikolaus III an der Stelle des alten lateranischen Palastes errichteten Cappella Sancta Sanctorum, erhebt den Anspruch, die aus dem Amtshause des Pilatus 326 nach Rom gebrachte Treppe zu sein, auf welcher der Ecce homo stand. Ihre 28 Stufen aus weissem tyrischen Marmor wurden unter Papst Sergius II 845 hier aufgebaut und durch Clemens XII mit durchbrochenem Holz belegt[2].

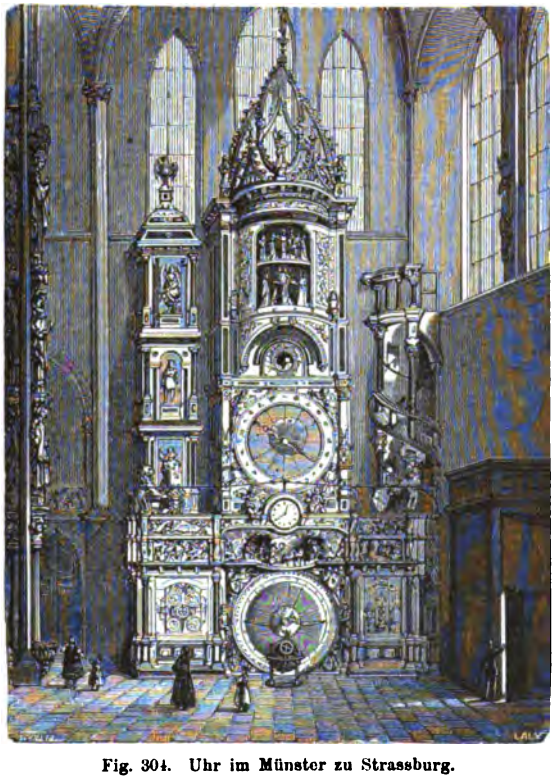


Fig. 304. Uhr im Münster zu Strassburg.

Brunnen. In einzelnen Kirchen des Mittelalters begegnet man Brunnen, welche, wie im Freiburger Münster (1511; Fig. 303), ehemals im Strassburger Münster, vorzüglich im Regensburger Dom (1500 durch Matth. Roriczer gebaut), eine architektonische Einfassung nebst tabernakelartigem Ueberbau hatten. In den Klöstern waren die Brunnen anfangs an einem Pfeiler angebracht (wie zu Moissac), dann in einer Ecke des Klosterhofes, gewöhnlich in der Nähe des Refectoriums oder in der Mitte einer der Façaden des Klosters, wie an dem Portal zu Canterbury (12. Jahrhundert). Das schönste Denkmal der Art war die Fontaine in der Abtei S. Denis (jetzt in dem Palais der École des Beaux-Arts in Paris), wo unter dem Bilde heidnischer Gottheiten die Elemente dargestellt waren; es war laut seiner Inschrift 1204 durch Abt Hugo errichtet[3].

Uhren. Die Anbringung von Sonnenuhren an der Südseite der Kirchen geht wahrscheinlich sehr hoch hinauf und erhält sich bis in die neuere Zeit. In den Klostergärten waren sicher seit früher Zeit solche Uhren auf Steinsäulen errichtet, wie wir noch eine aus dem 13., vielleicht 11. Jahrhundert aus St. Emmeram in Regensburg haben. Dem Papst Sylvester II schrieb man die Erfindung mechanischer Uhren zu, die er vielleicht bei den Arabern in Spanien kennen gelernt hatte; seit 1120 werden Schlaguhren erwähnt *(Horologia)*. Die Gothik brachte kunstreich construirte astronomische Uhren auf, wie der

[1] ‚Kirchenschmuck' VI (1862) 5, 1.
[2] Didron Ann. arch. XXII 257.
[3] Félibien Hist. de l'abbaye de S. Denis p. 588. — Lenoir Archit. mon. II 313. 316. — Vgl. C. Bock Die Baumeister d. Aachener Domes (Aach. 1837) S. 12.

Jüngere Titurel bereits eine solche im Graltempel beschreibt und wie deren 1352—1354 der Dom zu Strassburg, 1383 der zu Frankfurt a. M., dann Lübeck 1405, Danzig 1464 erhielten. An dem Gehäuse solcher Uhren oder an ihren die Figuren des Todes, der Apostel, der Kaiser und der Kurfürsten u. s. f. hervortreten lassenden Einrichtungen hat, wie Strassburg zeigt (Fig. 304), auch die Renaissance noch weiter gearbeitet. Die Zifferblätter hatten häufig, besonders in Italien, die Rechnung von 24 Stunden[1].

Mehr culturgeschichtliche als kunstgeschichtliche Bedeutung haben die in vielen Kirchen uns begegnenden Votivgeschenke, die Wahrzeichen, Curiositäten, Erzeugnisse des Humors, wie die Roraffen im Strassburger Münster[2], die an Kirchen oder in ihrer Umgebung angebrachten Reste römischen Alterthums (die wol als besiegte Götzenbilder erachtet wurden, wie der Torso der Diana in S. Matthias bei Trier), u. dgl. Der öffentlichen Andacht aber dienten die den Hochkreuzen der Angelsachsen und Iren (I 612) verwandten Betsäulen, Feldkreuze[3], Marktkreuze oder Rolande (Trier und S. Paulin bei Trier)[4], Predigersäulen (Regensburg), Rastkreuze (Oedenburg), Hochkreuze (Metz, spätgothisch; Godesberg, 1333, u. s. f.), Mordkreuze (ältestes datirtes zu Vannissen im Hannoverschen, 1260; vor der Marienkirche in Berlin, 1335; bei Klein-Englis bei Fritzlar, 1400; auf der Steigerhöhe bei Erfurt, 1313, mit Abbildung des Ermordeten), Staupsäulen (Breslau), Pestsäulen (wie die 1381 datirte von Klosterneuburg), Zehntsteine (Eichsfeld) und Schwedenkreuze (schönstes die prächtige Bronce-Kreuzigungsgruppe von 1577 auf der Mainau)[5].

V.

Grab und Kirchhof.

Der Vorzug der antiken Kunst vor jeder andern wird stets der bleiben, dass die Empfindung für das Schöne bei den Hellenen allgemeiner, demnach das künstlerische Bedürfniss und ihm entsprechend das künstlerische Vermögen selbstverständlicher und stärker war als bei irgend einem andern Volke. Rom hatte von dem besiegten Griechenland dies Charisma geerbt. Man würde zu weit gehen, wenn man von den weniger durch die Sonne des Südens begünstigten, kaum der Barbarei entronnenen Völkern des Mittelalters und des Nordens ein gleiches behaupten wollte. Immerhin lässt sich sagen, dass künstlerisches Bedürfen und Vermögen bei den germanischen Völkern des Mittelalters sich früh und rasch eingestellt und dann eine Macht gewonnen hat, die nur von den höchsten Leistungen der griechischen Kunst und auch nicht auf allen Gebieten überboten wurde. War das bürgerliche Leben, waren Haus und Stadt weniger als Athen und das attische Leben davon ergriffen, so sah man doch in der das Herz der Gemeinde darstellenden Kirche alles, bis in das Kleinste, von dem Geiste der Kunst berührt, erfüllt, gestaltet. Wir haben das, soweit es thunlich war, verfolgt; es ist hier nicht

---

[1] Vgl. Didron Ann. arch., passim, Index XXVIII 438.

[2] Kraus Kunst u. Alterth. in Elsass-Lothring. I 493.

[3] Didron Ann. arch. XX 240. Ueber Kreuzwege ebd. XX 316; XXI 18. 277. Revue de l'art chrét. III 112; V 192; IX 57; XVI 90.

[4] R. Schröder Rolandsage (Weichbild). Hist. Aufsätze, d. Andenk. Waitz' gewidmet (1886) S. 306. — Beringuier Die Rolande Deutschl. Berl. 1890. — Ueber Stations- u. Processionskreuze siehe Revue de l'art chrét. XXVII 93. — Ueber Steinkreuze Wittmann in Hormayrs Taschenbuch f. vaterl. Gesch. I (Münch. 1851) 512. Ueber Todtenkreuze Revue de l'art chrét. XXXI 258.

[5] Kraus Kunstdenkm. des Grossh. Baden I 305.

möglich, weiter in das Detail einzugehen, nur eines soll noch hervorgehoben werden, woran sich der Geist der kirchlichen Kunst wieder sinnig und köstlich bethätigt hat: das ist das Grab und der Kirchhof[1].

Begräbniss innerhalb der Kirche.

Die Sitte, innerhalb der Kirchen zu begraben, ist uns schon in der altchristlichen Basilika Africa's, wenigstens im 6. Jahrhundert, entgegengetreten. Später ist das Begräbniss in der Kirche häufig verboten worden, hat sich aber allmählich ziemlich allgemein eingebürgert, wenn auch noch z. B. die Cistercienser im 12. Jahrhundert die Bestattung von Frauen in ihren Kirchen verboten. Keine Beweise für das Begräbniss *intra ecclesiam* sind freilich die seit der ottonischen Zeit und im 11. Jahrhundert am Mittel- oder Unterrhein mehrfach angetroffenen Memoriensteine, welche meist den in ein Kreuz eingeschriebenen Namen mit dem Monatstag des Ablebens angeben — ein Surrogat für das altchristliche Diptychon, das man an der innern Kirchenwand aufstellte, das aber nicht das Begräbniss an dieser Stelle andeutete, sondern der Commemoration dienen sollte[2].

Im hohen Mittelalter wird die Bestattung in den Kirchen für Geistliche, Wohlthäter, hervorragende Mitglieder der Gemeinde allgemein. Daneben kommen als Grabstätten in Betracht die unter den Kirchen gelegenen Gruften, besonders in Schlosskirchen, die von dem Kreuzgang umschlossenen Coemeterien der Mönche, die Kreuzgänge selbst, aus denen der italienische Camposanto hervorging, und der eigentliche Gottesacker.

Art der Grabmonumente.

Zunächst treffen wir in der fränkischen Zeit liegende Grabplatten aus Stein mit Inschriften und eingravirtem Kreuze, dessen Verticalhasta verlängert ist und dessen Arme stark ausladen. Einzelne Denkmäler der spätkarolingischen Zeit haben wenig erhabenes Stabwerk (Köln, S. Maria im Capitol). Vom Rheinland fand ein starker Verschleiss ähnlicher Grabsteine nach dem Norden statt[3]. Dann tritt die Relieffigur des Todten hinzu oder es wird die Figur in eine Metallplatte eingegraben (ältestes Beispiel die Platte des Bischofs Yso von Verden in der Andreaskirche daselbst, 1231). Etwas später erst, aber schon zu Ende des 13. Jahrhunderts, kommen auch Reliefbilder in Bronce und, im 14. Jahrhundert, Ziegelplattenmosaik vor (Doberan).

Eine zweite Klasse von Bestattungen bieten die Hochgräber: Tumben entweder aus Stein aufgemauert oder aus Bronce gegossen (erstes Beispiel das Monument König Rudolfs von Schwaben im Dom zu Merseburg, nach 1080). Solche Broncetumben waren in Frankreich vielfach mit Email ausgegossen und reich ciselirt; die französische Revolution hat indessen sozusagen den

---

[1] Vgl. Feydeau Inhumations au moyen-âge (Didron Ann. arch. XV 46) und Didron ebenda, passim, siehe Index XXVIII 526 s. — Aus'm Weerth Datirte Grabmäler in den Rheinl. (B. J. LVII 117). — K. Lind Die Grabdenkm. während des Mittelalt. (Mitth. d. Alterth.-Vereins in Wien XI. XIII); ders. in Mitth. d. k. k. Centralcomm. XVII. XVIII. Neue Folge I. Weitere provinciale Litteratur verzeichnet bei Otte I 334, Anm. 1. — Revue de l'art chrét. XXXII (Ind.) 29. — Madden The Shrines and Sepulchres of the Old and New World etc. 2 vols. Lond. 1851. — Grotefend in ‚Frankf. Mitth.' V 4, 532 f. — Creeny A Book of Facsim. of mon. Brasses on the cont. of Europe. Norwich 1886. — Ueber Grabkreuze und Schmiedeisen siehe Christl. Kunstbl. 1867, Nr. 10. — Otte I 334 f. — A. Schultz Das höfische Leben II (Leipz. 1889) 474 f.; [2] II 410 f. — Mercier La sépult. chrét. en France d'après les monum. du XIe au XVIe siècle. Par. 1855. Dazu Didron Ann. arch. XIV 153. — Ueber Todtenschilde siehe Mittelrhein. Geschichtsbl. 1884, Nr. 4, 114.

[2] Die Beispiele sind gesammelt b. Kraus Christl. Inschr. d. Rheinl. II 358.

[3] B. J. LI 108.

ganzen Reichthum des Landes an derartigen Denkmälern zerstört. Daneben finden sich Tumben in Gestalt eines Altars (Hochgrab von Konrads II Mutter Adelheid in der Stiftskirche zu Oehringen, 1241); oder die Tumben stehen auf einem mehrere Meter hohen Unterbau, wie die Gräber berühmter Juristen in Bologna und die der Scaliger in Verona; oder sie sind an die Wand der Kirche gerückt und mit einem an die altchristlichen Arcosolien erinnernden Rund- bezw. Spitzbogen überdeckt. Mehrere solcher Bogengräber besitzt der Dom zu Trier (Cardinal Ivo, 1142, u. s. f.). Die Bogenflucht wird auch zuweilen ausgemalt. Einigemal nimmt die Tumba die Gestalt einer Todtenbahre an, und man trifft das Bild des Todten über oder unter dieser Bahre angebracht. Nicht selten sind mehrere Personen abgebildet, besonders Ehegatten (der Graf Ernst von Gleichen mit seinen zwei Frauen im Dom zu Erfurt, 1264). Die Gräber sind durchweg polychromirt oder vergoldet gewesen. Eine Porträtähnlichkeit der dargestellten Personen ist vor Ende des 13. Jahrhunderts im allgemeinen gewiss nicht anzunehmen; als erstes Beispiel eines solchen wird nach der Erzählung Ottokars von Steier das Denkmal des Kaisers Rudolf von Habsburg (Speierer Krypta) angeführt. Die Tumba ist zuweilen mit schmiedeisernen Gittern und Gerüsten umgeben oder erhält einen steinernen Baldachin; auch kommt hölzernes Schnitzwerk in Gestalt gothischer Kirchen (Basilika) als Ueberbau von Tumben vor. Einzelne, als fürstliche Grabstätten dienende Kirchen waren oder sind noch ganz besetzt mit solchen Tumbengräbern, welche das Bild der Todten in Relief oder ganz herausgearbeitet tragen; so der Fürstenchor in der Elisabethkirche zu Marburg; die fürstliche Grabkapelle in Lichtenthal bei Baden; Westminsterabtei; ehemals auch S. Denis, wo die in der Revolution zerstörten Königsgräber durchweg mit den nackten Statuen der Fürsten zu sehen waren (einzelne Reste in der École des Beaux-Arts in Paris). Nicht selten treffen wir an die Säulen, in die Arcaturen des Chores oder der Seitenschiffe angelehnte stehende Epitaphien mit der Figur des Todten, ebenfalls bald in Relief, bald frei herausgearbeitet, in Stein oder in Metallguss (wie in den Domen zu Freiburg i. B., Mainz u. s. f.). In Deutschland begegnen wir auch seit dem 14. Jahrhundert den zum Gedächtniss Verstorbener in den Kirchen aufgehängten Todtenschildern in Lederplastik oder bemalter Holzschnitzerei.

Zur höchsten Blüte gelangt das Grabmonument durch die Renaissance, welche alle erwähnten Formen desselben pflegte, einzelne derselben aber bevorzugte und glänzend ausbildete. Die grossen und kostbaren Mausoleen Kaiser Ludwigs des Bayern in der Frauenkirche zu München (1622), des Kaisers Maximilian I in der Hofkirche zu Innsbruck (Vischersche Schule, seit 1509—1549) bezeichnen für Deutschland den Höhepunkt des Erzgusses nach dieser Richtung.

Für das Studium der italienischen Grabsculptur sind die Denkmäler Roms, Neapels, Toscana's[1] und Venedigs vor allem von Wichtigkeit. Auch hier werden die verschiedensten Formen des Grabmals cultivirt, wenn auch in sehr abweichender Auffassung. Venedig bevorzugt z. B. das an die Wand angelehnte Nischengrab und gibt demselben zuweilen eine colossale, einen grossen Theil der Kirchenwand überziehende Ausdehnung (Frari). Erz- und Steinarbeit wechseln ab. Die höchste Ausbildung gewinnt diese sepulcrale Kunst unter den Händen der Florentiner Antonio Rossellini (1427 bis ca. 1478;

[1] Benvenuti e Cambray-Digny Monumenti sepolcr. della Toscana. Fir. 1819.

Grabmal des Cardinals von Portugal in S. Miniato; Fig. 305), Bernardo Rossellini (1409—1464), Desiderio da Settignano (1428—1463), Mino von Fiesole (1431—1484). Aus dem 16. Jahrhundert sind die Denkmäler der Certosa von Pavia, Michelangelo's Monumente Julius' II (der Moses in S. Pietro in Vincoli) und der Medici in S. Lorenzo in Florenz Hauptvertreter der italienischen Hochrenaissance. Nach dem Verfall des 18. Jahrhunderts hat Canova (1757—1822) mit seinen Grabmälern in S. Peter (Clemens' XIII), in S. Croce in Florenz und in der Augustinerkirche zu Wien das malerische Genre der italienischen Grabsculptur zu Ehren gebracht. Auch in unserer Zeit hat Italien nicht aufgehört nach dieser Richtung Schönes zu leisten (Bartolini, Dupré, Vincenzo Vela), Arbeiten, denen in Deutschland Rauchs Denkmal der Königin Luise in Charlottenburg, in Frankreich Paul Dubois' Mausoleum des General Lamoricière in Nantes an die Seite zu stellen sind.

Fig. 305. Grabmal des Cardinals von Portugal in S. Miniato bei Florenz.

Kirchhof.

Das Gros der Gläubigen legte sich indessen nicht in der Kirche, sondern rings um dieselbe auf dem Coemeterium zur ewigen Ruhe nieder. Wir sehen, wie die alten Christen einen Werth darauf legten, in der Nähe der Märtyrer — *ad sanctos* — beerdigt zu sein. Das ganze Mittelalter hindurch hat man daran festgehalten, im Tode wenigstens der Kirche nahe zu sein, in welcher man alle Gnadenmittel der Erlösung empfangen hatte. Bekanntlich hat erst das 19. Jahrhundert dies geändert, indem es aus Gesundheitsrücksichten die Kirchhöfe aus den Dörfern und Städten weg nach aussen verlegt hat. Das mag nothwendig gewesen sein. Aber ein ganzes Stück Poesie ist uns damit wieder verloren gegangen.

Künstlerische Ausstattung des Kirchhofs.

Auch der mittelalterliche Kirchhof entbehrte einer Reihe von Anlagen und Einrichtungen nicht, an welchen sich das künstlerische Bedürfniss offenbarte und welche das Streben zeigten, über die Stätte des Todes den goldenen Schein der Kunst und des Schönen auszugiessen. Da thront in der Mitte des

Gottesackers das grosse Crucifix oder die Kreuzigungsgruppe, oft das Werk ausgezeichneter Künstler (Offenburg, Baden-Baden), das hier eine beredte Sprache redete. Da fehlte es nicht an Lichtsäulen oder Todtenleuchten, wie sie schon von Petrus Venerabilis und im 13. Jahrhundert erwähnt werden[1] und wie wir deren in dem frühgothischen Aufbau auf dem Kirchhof zu Schulpforta u. a. besitzen (vgl. Fig. 306). Da gab es, um den Lebenden den Gedanken an den einst auch ihnen bevorstehenden Todeskampf zu erleichtern, Oel- und Calvarienberge, welche das Leiden der Menschen in den Zusammenhang mit dem Leiden Christi rückten. Die Oelberge sind meist in Stein ausgearbeitete, oft lebensgrosse Gruppen, in denen das Gebet und die Versuchung des Herrn in Gethsemane vorgestellt sind. Die uns erhaltenen (Speier, 1505 bis 1511; Eltville; Strassburg; Oberehnheim, 1507; Kaysersberg; Freiburg i. B.; Ueberlingen; Isny; sehr viele in Oesterreich u. s. f.; zerstört der berühmte, von Meister Matth. Böblinger ausgeführte [1474] in Ulm, 1516—1518) stammen sämmtlich aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Aus derselben Zeit begegnen uns die meisten Calvarienberge, grosse Passionsgruppen, wie die auf dem Domkirchhof zu Frankfurt a. M. (1509), zu Wimpfen am Berg, der Jerusalemsberg zu Lübeck. Eines der neuesten und bedeutendsten Werke der Art ist der von König Ludwig II gestiftete Calvarienberg zu Oberammergau. Da gab es endlich Beinhäuser (*Ossuaria, Carnaria,* Kärner), in denen die Gebeine zusammengelegt wurden[2]. Sie hatten in Böhmen und Oesterreich vielfach die Gestalt von kleinen Rund- oder Polygonalbauten, zuweilen mit einem über der Erde liegenden Unterbau, so dass sie an das Mausoleum des Theoderich in Ravenna erinnerten. Eines der ältesten und merkwürdigsten uns erhaltenen Exemplare von Beinhäusern ist das der romanischen Zeit noch angehörende in Schorbach in Lothringen[3]. Die der Kirche zugekehrte Langseite dieses Oblongums hat elf kleine Rundbögen, welche auf Säulchen mit Würfelcapitellen ruhen, in der Mitte eine später eingesetzte Stütze mit frühgothischem Capitell und Masswerk.

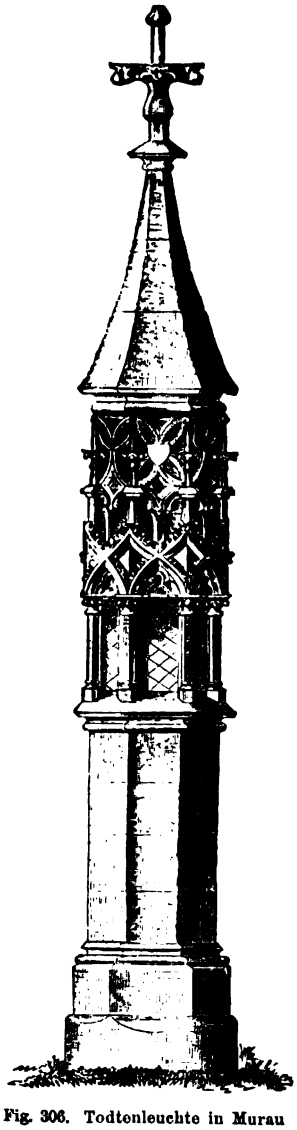


Fig. 306. Todtenleuchte in Murau (Steiermark).

Sorgte so der christliche Geist des Mittelalters bis ins Kleine hinein, um die Schrecken des Todes durch die Offenbarungen der Kunst und durch unablässige Berücksichtigung der ästhetischen Empfindung zu mildern, so fand er in den

[1] Riggenbach Ueber Todtenleuchten (in Mitth. d. k. k. Centralcomm. VII 228). — Essenwein ebenda VII 317. — Braun in den Annalen des hist. Vereins f. d. Niederrh. 1860, VIII. — Fronner in Mitth. d. Wiener Alterth.-Vereins XI 295. — Otte I 387.

[2] Vgl. Otte I 24 und die daselbst angeführte Litteratur. — Auch Didron Ann. arch. XVIII 205 (Auvergne); XIX 334 (Bretagne); XVIII 205 (Athos).

[3] Kraus Kunst u. Alterth. in Elsass-Lothring. III 921, Fig. 176.

mächtigen Communen Italiens neue und grossartige Mittel zur Lösung der nämlichen Aufgabe. Das alte Christenthum hatte die Wände und Decken seiner Katakomben mit Bildwerken aller Art geschmückt und dem Entsetzen dieser unterirdischen Räume, von dem Hieronymus spricht und das ihn an Virgils Schilderung (Aen. II 755) erinnert (oben I 41), die trostreiche und süsse Sprache seiner Symbolik entgegengesetzt. Jetzt, im Mittelalter und in der Renaissance, schafft die siegreiche Kirche die eigentliche Poesie des Kirchhofs: sei es in der geschlossenen Halle des Camposanto, wie in Pisa, wo die uns von den Wänden anblickenden Monumente, von dem der grossen Gräfin Beatrix (1076) und dem unseres deutschen Kaisers Heinrich VII (1313) herab bis zu Bartolini's Inconsolabile, uns ein ganzes grosses Stück vaterländischer Geschichte erzählen; sei es in den wunderbaren Coemeterien von S. Miniato bei Florenz, von Neapel, Puzzuoli, von Bologna und Genua, wo der Anblick einer herrlichen Natur sich mit dem Genuss zahlreicher Kunstwerke verbindet, um der trauernden Menschenseele Trost und Linderung zuzuführen. Von den lichtumgossenen stolzen Nekropolen Neapels oder Puzzuoli's schweift der Blick von den Gräbern der Lieben weg über das unendliche Meer und sucht sehnsuchtsvoll das ferne glückliche Land: der Blick der christlichen Seele, der die Poesie des Kirchhofs über das Grab ihrer irdischen Hoffnungen hinweghilft und den festen Ausblick in das Jenseits erhält.

FINE ARTS LIBRARY
3 2044 034 954 446